

tecno-poéticas carnales

Ficciones, Cuerpos y
Tecnologías

En el Performance Colombiano
Contemporáneo



David A. Beltrán

2022

El Caso de

Praba Pilar
y
Nadia Granados



Cómo Hacer un Cíborg
Monstruoso
Latino-Americano



Tecnopoéticas carnales: ficciones, cuerpos y tecnologías en el performance colombiano contemporáneo

**El caso de Praba Pilar y Nadia Granados o cómo
ensamblar un ciborg monstruoso latino-americano**

David Andrés Beltrán Caraballo

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Historia del Arte, la Arquitectura y la
Ciudad
Bogotá, Colombia
2022**

Tecnopoéticas carnales: ficciones, cuerpos y tecnologías en el performance colombiano contemporáneo

**El caso de Praba Pilar y Nadia Granados o cómo
ensamblar un cibernético monstruoso latino-americano**

David Andrés Beltrán Caraballo

**Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

**Directora:
Ph.D. Angélica María Gonzáles Vásquez**

**Línea de Investigación:
Historia y teoría del arte**

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura
y la Ciudad
Bogotá, Colombia
2022**

A mi padre, con quien soñé morfologías fantásticas.

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor.

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



David Andrés Beltrán Caraballo.

08/10/2022

Agradecimientos

Agradezco a Pilar Praba y Nadia Granados por su apertura para colaborar con esta investigación. Sus relatos, reflexiones y material de archivo fueron invaluable para su desarrollo.

A la profesora Angélica María Gonzáles Vásquez, tutora de esta investigación e interlocutora permanente durante todo mi paso por la maestría. Su orientación, sus aportes bibliográficos y su compromiso con mi proyecto han sido cruciales y profundamente enriquecedores.

A la profesora Natalia Gutiérrez y al profesor Diego Aguilar, jurados de este trabajo, por su lectura atenta y sus valiosas observaciones

A mi padre, mi madre y mi hermana, quienes me han apoyado incondicionalmente. Sus esfuerzos, cariño y aliento son los verdaderos artífices de esta investigación. A Paula Durán, mi pareja y compañera durante estos años de arduo trabajo. A mis amigos Camilo Acevedo, Luis Rojas, Sebastián Yepes, Andrés Peña, Bryan Sandoval, Brenn y Nicolas Romero.

A mis compañeros y compañeras de la Maestría en Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, especialmente a mi amigo Nicolas Martínez Bejarano.

A la Universidad Nacional de Colombia, institución que mediante el reconocimiento beca de posgrado hizo posible la realización y culminación de mis estudios en la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad.

Resumen

Tecnopoéticas carnales: ficciones, cuerpos y tecnologías en el performance colombiano contemporáneo. El caso de Praba Pilar y Nadia Granados o cómo ensamblar un cibernético monstruoso latino-americano

La presente investigación propone una mirada analítica y especulativa de dos series de performances de las artistas y activistas colombianas Praba Pilar y Nadia Granados: **La Iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno y La Fulminante**, respectivamente. Recurriendo al tropo posmoderno del cibernético, se realiza una lectura de largo alcance donde se problematiza desde diversos ángulos y acervos teóricos las relaciones factuales y posibles entre cuerpos y tecnologías, tomando como hilo conductor las prácticas artísticas, formas discursivas y reflexiones teóricas desplegadas en sus apuestas performáticas. El resultado es el ensamblaje del cibernético monstruoso latino-americano, una entidad, entre criatura mítica y tropo teórico, que encarna la posibilidad de una perspectiva latino-americana sobre la tecnología y sus potencias expresivas y políticas.

Palabras clave: Cuerpo, Tecnología, Cibernético, Performance, Transhumanismo, Monstruo, Arte latinoamericano.

Abstract

Carnal Technopoetics: Fictions, Bodies and Technologies in colombian contemporary performance.

The case of Praba Pilar and Nadia Granados or How to build up a monstrous Latin-American Cyborg

This research proposes an analytical and speculative look at two series of performances by the colombian artists and activists Praba Pilar and Nadia Granados: The Church of Nano, Bio, Info, Cogno and La Fulminante, respectively. Resorting to the postmodern trope of the cyborg, I present a long-range reading on factual and possible relationships between bodies and technologies taking as a common thread the artistic practices, discursive forms and theoretical reflections deployed in their works. The result is the assembly of the monstrous Latin American cyborg, an entity, somewhere between a mythical creature and a theoretical trope, that embodies the possibility of a Latin American perspective on technology and its expressive and political potencies.

Keywords: Body, Technology, Cyborg, Performance, Transhumanism, Monster, Latin-American art.

Contenidos

Resumen.....	VIII
Lista de imágenes en orden de aparición.....	XIII
Figuras de cuerda, cíborgs y monstruos una introducción.....	2
Make humans great again!	16
La imposibilidad de imaginar el futuro es el mal de nuestros tiempos.....	18
El mejoramiento de la humanidad en dos etapas	23
Sobre las objeciones al proyecto transhumano	28
1.Harder, better, faster, stronger transhumanismo gnóstico, erótica de la anticarnalidad y una brevísima genealogía desviada del cíborg	33
Transhumanismo: una erótica de la anticarnalidad.....	45
Transhumanismo, cuerpo y tecnología en el performance de Stelarc: horizontalidad y verticalidad en suspensión	56
Más allá de “Harder, Better, Faster, Stronger”, el cíborg desobediente de Donna Haraway	68
¿Qué es un cíborg?: una definición y los acoplamientos de la mujer- cíborg-coyote.....	70
2.Praba Pilar espiritualidad, performance y sex machines	83
Preámbulo: El Basilisco de Roko y la salvación de las almas	84
Nadie es profeta en su tierra	91
Salmo primero: el origen de la Iglesia de NBIC	101
Salmo segundo: dentro de la Iglesia de NBIC	103
Salmo tercero: las derivas y el fin de La iglesia de NBIC.....	120

El ocaso de la Iglesia de NBIC.....	128
Primer ensamblaje del c3borg monstruoso latino-americano	139
3.Nadia Granados posesi3n demon3aca y el efecto	
Fulminante.....	145
Pre3mbulo: breve comentario sobre la posesi3n demon3aca.....	146
Infestaci3n y contagio: el expediente de La Fulminante	150
Primer archivo: Lafulminante.com.....	172
Segundo archivo: En directo, La Fulminante, Con el Diablo adentro y las contrapr3tesis.....	185
Segundo ensamblaje del c3borg monstruoso latino- americano	201
Consideraciones finales.....	209
Trabajos y materiales citados	218

Lista de imágenes en orden de aparición

- Imagen 1.** Audi. (2008). *Figura de cuerdas*. [Fotograma].
- Imagen 2.** Vita-More, N. (2014). *Platform Diverse Body*. [Diagrama digital].
- Imagen 3.** Vita-More, N. (1997). *Primo Posthuman* [Diagrama digital].
- Imagen 4.** Beltrán, D. (2021). *Logo ficcional de "Transhumanistas a la altura de los tiempos (H++)*. [Collage digital].
- Imagen 5.** Human +. (2014). *Imagotipo de la corporación Human Plus*. [Imagen digital].
- Imagen 6.** Little Brown and Company. (2006). *Portada del libro Twilight en su edición original en inglés*. [Imagen digital].
- Imagen 7.** Groening, Matt. (1999). *Fotograma del capítulo "A Head in the Polis" de la serie televisiva Futurama*. [Imagen digital].
- Imagen 8.** Kim, J.; CNET (2014). *Sin título. Fotografía anexa del artículo periodístico "Frozen in time: Inside the facility preserving the dead through cryonics"*. [Fotografía digital].
- Imagen 9.** Stelarc. (2016). *Ear on Arm*. [Fotografía digital].
- Imagen 10.** Stelarc. (2016). *Body on Robot Arm*. [Fotografía digital].
- Imagen 11.** Anónimo. (1988). *The Last Suspension*. [Fotografía].
- Imagen 12.** Skafar, I. (2003). *Exoskeleton*. [Fotografía digital].
- Imagen 13.** Kitagawa, M. (1993). *Stomach Sculpture*. [Fotografía digital]; Figallo, A. (1993). *Stomach Sculpture (2)*. [Fotografía digital]. Presentadas en montaje propio.
- Imagen 14.** Anónimo (1960). *Cyborg Pump*. [Fotografía].
- Imagen 15.** Freman, F. (1960). *Sin título. En Man remade to live in Space*. [Pintura].
- Imagen 16.** Randolph, L. (1989). *Cyborg*. [Pintura]
- Imagen 17.** Pilar, P. (2008). *First Supper of The Singularity*. [Collage Digital].

- Imagen 18.** Anónimo. (1996). *Registro fotográfico del performance Reversal of Future*. [Fotografía].
- Imagen 19.** Pilar, P. (1997). *Registro fotográfico de la instalación Fresa Farms: It's a Withewash*. [Fotografía digital].
- Imagen 20.** Pilar, P. (1997). *Watsonville Rally for Strawberry Workers (2)*. [Fotografía análoga]. Presentadas en montaje propio.
- Imagen 21.** Pilar, P. (1999). *Los Cybrids: La Raza Tecno-Crítica*. [Collage Digital].
- Imagen 22.** Pilar, P; Leanos, J; García, R. (2001). *Registro fotográfico de la instalación multimedia Techno Promesas: Putografía Virtual Exhibition*. [Fotografía digital].
- Imagen 23.** Pilar, P. (2004). *Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 24.** Pilar, P (2004). *Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 25.** Pilar, P. (2004). *Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 26.** Pilar, P. (2004). *Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 27.** Pilar, P. (2004). *Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 28.** Beltrán, D. (2022). *Matriz Mecha de Opresiones del Tecnocapitalismo*. [Collage digital].
- Imagen 29.** Pilar, P. (2008). *Material fotográfico del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotograma].
- Imagen 30.** Pilar, P. (2004). *Constancia de la credencial de ordenación ministerial de Praba Pilar, emitida por Universal Life Church Monastery*. [Escaneo].
- Imagen 31.** Pilar, P. (2004). *New Man*. [Collage digital].
- Imagen 32.** Pilar, P. (2013). *Registro fotográfico del montaje electrónico para The Interactive Electronic Confessional*. [Fotografía digital].
- Imagen 33.** Pilar, P. (2008). *Registro fotográfico del montaje arquitectónico para la exhibición permanente y el performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*. [Fotografía digital].
- Imagen 34.** Pilar, P. (2011). *Video registro de acciones callejeras realizadas en Nueva York*. [Fotograma].
- Imagen 35.** Pilar, P. (2013). *Video registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá*. [Fotograma].

- Imagen 36.** Pilar, P. (2013). *Vídeo registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá.* [Fotograma].
- Imagen 37.** Pilar, P. (2013). *Vídeo registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá.* [Fotograma].
- Imagen 38.** Granados, N. (2010). *Chupada antimperialista.*[Fotograma].
- Imagen 39.** Granados, N. (1997). *Antifática.* [Fotograma].
- Imagen 40.** Granados, N. (2000). *Porque te amo.* [Fotograma].
- Imagen 41.** Granados, N. (2002). *Sin Amor.* [Fotograma]; Granados, N. (2003) . *Narciso.* [Fotogramas (2)]. Presentados en montaje propio.
- Imagen 42.** Colectivo Somos Sudacas. (2003). *Logo del colectivo activista de comunicación alternativa.* [Recorte digital].
- Imagen 43.** Granados, N. (2010). *Sublévate.* [Imagen digital].
- Imagen 44.** Granados, N. (16 de mayo de 2011). *Vista principal del sitio Web lafulminante.com.* [Recorte digital].
- Imagen 45.** Granados N. (29 de noviembre de 2011). *Sección de hipervínculos de la Web lafulminante.com.* [Recorte digital].
- Imagen 46.** Granados, N. (2011). *Performance en fiesta 2011.* [Fotograma].
- Imagen 47.** Granados, N. (2011). *Performance en fiesta 2011..* [Fotograma].
- Imagen 48.** Granados, N. (2011). *Performance en fiesta 2011.* [Fotograma].
- Imagen 49.** Granados, N. (2014). *Con el Diablo adentro. Monólogo del culo.* [Fotogramas (2)]. Presentados en montaje propio.
- Imagen 50.** Granados, N. (2014). *Con el Diablo adentro. Monólogo del culo.* [Fotograma].
- Imagen 51.** Granados, N. (2014). *Con el Diablo adentro. Monólogo del culo.* (Instalación de vídeo). [Fotograma].

Nota al lector: Debido a la antigüedad y proceso de compresión al que son sometidas algunas imágenes al ser publicadas en internet, en ocasiones es posible observar cierta pérdida de calidad. Esto es particularmente evidente en las **imágenes 3 y 4**, ambas de la autoría de Natasha Vita-More.

Todos los derechos de las imágenes incluidas en este trabajo de investigación pertenecen a sus respectivos autores y/o deudores. Son citadas e incluidas con fines estrictamente académicos siguiendo los parámetros de citación y reconocimiento de autoría.

FIGURAS DE CUERDA, CÍBORGS Y MONSTRUOS: UNA INTRODUCCIÓN



Escribir sobre lo cibernético y más ampliamente, sobre los encuentros entre cuerpo humano y tecnologías, es una labor dispendiosa, pero, sobre todo, plagada de lugares comunes, de frases prefabricadas, consideraciones antes exploradas, autores recurrentes, en fin, de meandros teóricos ya recorridos, comentados y tratados hasta la saciedad. Hoy día, lo cibernético irrumpe en la vida cotidiana como lo hace el pronóstico del clima o el reporte sobre el tráfico, la variación de las divisas y las últimas noticias acerca de guerras transnacionales para regular el precio del barril de petróleo Brent. Paradójicamente, también se mantiene distante, como custodiando un futuro no arribado o solo concretado parcialmente. Para quienes no estén familiarizados con la prensa tecnológica, la ciencia ficción de masas y en general, aquello que ha sido amparado bajo el difuso rótulo de «cibercultura» o «tecnocultura», puede que lo cibernético pase desapercibido o parezca menos urgente.

El cibernético es una realidad insuflada por la ficción que se nos revela perturbadora precisamente porque logra aumentar su familiaridad mientras preserva su extrañeza. Se materializa y aparece en las cartografías cotidianas, al tiempo que se mantiene lejano y al acecho.

Presente pero discreto, como las redes de wifi o el ruido en el cableado eléctrico. Lo cierto es que *lo cíborg* se cierne sobre nuestros cuerpos sin importar que tan al tanto estemos de su avance. Nos penetra como la amenaza de una era antropogenética de inestabilidad y alienación sin precedentes, o como presagio de una nueva política de la liberación posthumana en tiempos de inteligencias artificiales, criptodivisas e infraestructuras comunicacionales de quinta generación.

«Todxs somos cíborgs» (aún sin saberlo). Esta afirmación, cada vez más frecuente en revistas de variedades, programas matutinos, noticieros y foros académicos, nos arroja pistas sobre las transformaciones y desplazamientos que han ocurrido durante las últimas décadas a propósito de lo cíborg. El fenómeno de «ciborguización» de la realidad pasó de ser tratado como una novedad digna de nuestra atención y detonador de todas las alarmas del humanismo clásico, a convertirse en un dato, una realidad imbuida por cuenta propia de presencia, sentido y profundidad. Se hace alarde de sus impactos sobre las estructuras de trabajo, las dinámicas de interacción social y oportunidades en el campo educativo, médico y militar; pero pocas veces se despliegan espacios que habiliten al gran público para participar activamente en el proceso de tecnologización y digitalización de la vida. El debate ha sido cooptado por la caduca dicotomía del «a favor» o «en contra», esto ha hecho que nuestra agencia esté constreñida, confinada en un sistema binario. Solo hay «unos» y «ceros».

Es evidente que con alguna regularidad este tema vuelve a atraer nuestra mirada gracias a alguna serie televisiva, videojuego de ciencia ficción, nuevo modelo de *iPhone*, servicio on-line o polémica gubernamental de gran alcance. Pero no es menos cierto que los pormenores del *devenir cíborg* (Aguilar, 2008) se han convertido, casi por completo, en un campo secretamente vedado, descifrable únicamente para un reducido número de tecnócratas y especialistas en el campo de la tecnología y la bioética: apenas unos pocos están plenamente autorizados para ponderar sus peligros y potencias.

Esto puede ser explicado, al menos parcialmente, por el hecho de que hemos pasado de considerar «cíborgs» a un selecto grupo de seres humanos plagados de prótesis cromadas con finas marañas de cables,

Introducción

baterías portátiles y la subsecuente «amplificación» de las capacidades de sus cuerpos orgánicos (todo ello con consecuencias existenciales más que evidentes y dignas de reflexión); a diagnosticar como tal a cualquiera que posea —o esté expuesto a los efectos de— un teléfono inteligente, computadora personal, internet o servicio de televisión satelital. Las imágenes que involucraban el paso por el quirófano en busca de prótesis capaces de transformar visiblemente la superficie de nuestros cuerpos para darle un aspecto maquínico, tan populares en el cine de ciencia ficción del siglo XX y las novelas del género ciberpunk, se ha revitalizado y actualizado en la era de la silicona y los implantes subdérmicos, de la cirugía sin cicatrices y las suturas solubles. El cibernético llegó, pero no como nos lo esperábamos; su capacidad de camuflaje y modificación fue subestimada. El movimiento pendular entre la sorpresa, el hastío y la indiferencia es una consecuencia esperada.

El cibernético es uno de los tropos posmodernos que afecta radicalmente nuestra relación con lo existente y lo posible. Se le ha publicitado como un horizonte inevitable con tal éxito que puede ser difícil seguir encontrándolo excepcional y disruptivo en el presente. El cibernético contemporáneo es un espécimen corriente de la fauna metropolitana, representa una suerte de condición existencial estándar del ciudadano de a pie, del consumidor en tiempos recientes del capitalismo tardío (Sibilia, 2013). Me temo que esta cercanía fatalista, aderezada con el desencanto ocasionado por su ubicuidad en las narrativas dominantes del progreso tecnológico, haya anulado la distancia crítica necesaria para dar cara a los retos que el cibernético inauguró con su advenimiento hace ya más de medio siglo.

El estrechamiento fáctico, pero también imaginado, anticipado e incluso anhelado entre cuerpo humano y tecnologías, no es el destino de nuestra especie. Tampoco el derrotero al que fuerzas tecnológicas fuera de nuestro control nos conducen en un navío sin timón ni cadena de mando. El futuro no está sobredeterminado, aunque a veces pueda aparentarlo gracias a los tenaces esfuerzos de los futurólogos y gurús tecnófilos que imparten sermones desde Silicon Valley (Sadin, 2018), por cierto, eje central del primer capítulo. El cibernético no es el resultado inevitable de los avances del poderío humano. Es un proyecto en curso, aún abierto, que involucra múltiples factores en disputa y en equilibrio precario. Es hacia esta ventana de oportunidad a la que se dirigen mis esfuerzos investigativos.

Una tarea de esta naturaleza implica pensar, escribir y actuar empleando tácticas inusuales, asistiendo a lugares de reflexión poco concurridos. Se trata de *multiplicar las líneas de fuga*, de crear un campo de disputa que posibilite el examen minucioso y comprometido de los discursos producidos por las grandes corporaciones tecnológicas y las figuras centrales del transhumanismo; también significa develar los mecanismos de aproximaciones teóricas simplistas, generalmente emitidas desde el norte global, que monopolizan buena parte de las consideraciones contemporáneas sobre la tecnología (Aibar, 2002). Por lo tanto, esta investigación no es una historia social del ciborg, tampoco una reconstrucción histórica del capitalismo acelerado y sus infinitos avatares empresariales, ni mucho menos, un recuento exhaustivo de las tecnologías que han transformado nuestros modos de interacción desde mediados del siglo XX. Mi inquietud se concentra sobre algo más modesto y desestabilizador, sobre un exceso o mutación de la matriz que organiza el binomio cuerpo-tecnología. He llamado a este fenómeno tentativo el *ciborg monstruoso latino-americano*¹, un cuerpo maquínico ensamblado en aquellas latitudes y por aquellos sujetos que no ocupan la centralidad del progreso tecnocientífico y que suelen ser concebidos como partícipes de este sólo en cuanto receptores o consumidores, cuando no como mano de obra barata o cuasi esclavizada (Alonso, 2015; Bastidas, 2021).

Esta investigación propone avanzar en esta cuestión acudiendo al arte colombiano contemporáneo, específicamente a las activistas y artistas de performance Praba Pilar (Bogotá, 1963) y Nadia Granados (Bogotá, 1978). Pilar está radicada en los Estados Unidos de América desde los años ochenta. Ha concentrado sus esfuerzos en proyectos de investigación-creación que abordan críticamente el discurso tecnocientífico y sus puntos de contacto con la dominación biopolítica patriarcal, la violencia racial y formas contemporáneas de

¹ La decisión de fragmentar este vocablo responde a un posicionamiento epistemológico y teórico relevante para la investigación. Praba Pilar es una artista y ciudadana colombiana, sin embargo, su trayectoria artística se ha desarrollado mayoritariamente en Norteamérica bajo el signo de la inmigración. Con este desglose se busca hacer evidente esta particularidad y abrir la categoría a investigaciones ulteriores que contemplen la producción de artistas colombianas en países extranjeros.

Introducción

colonialismo. Por su parte, Granados se ha enfocado en las tecnologías de la información y su simbiosis con la violencia estructural que viven los cuerpos precarizados y las disidencias sexuales, principalmente en el contexto colombiano. Reflexiono con ellas y a través de sus trabajos para realizar un aporte a estudio y la crítica del arte colombiano, pero sobre todo para reactivar la imaginación investigativa —esto es crear narrativas y prácticas alternativas, comprometidas con el presente y el porvenir de los terrestres—, mi objetivo es restablecer la distancia crítica necesaria para afrontar con entereza el presente tecnológico y sus insinuaciones de futuro, sobre todo en lo tocante a la relación cuerpo-tecnología.

De este modo, las reflexiones que aquí presento no transcurren en un campo abstracto, desencarnado y desterritorializado. Serán abordadas en el universo delimitado —no por ello menos rico— que estas artistas despliegan en dos apuestas performáticas realizadas durante las dos primeras décadas de este milenio en las Américas. Antes que procurar construir un discurso totalizante sobre la condición contemporánea del cibernético latino-americano o de inocular sus exploraciones estéticas con mis propias inquietudes sobre este tópico, mi intención es formular un ejercicio especulativo, en el que sus performances son explorados a la luz del tropo contemporáneo del cibernético, aquel cuerpo implosionado que puebla profusamente las narrativas, discursos e imágenes sobre el futuro y el presente tecnológico.

La complementariedad entre los performances y lo cibernético no se deriva de una correspondencia necesariamente causal y rastreable. Los performances seleccionados no siempre se concentran explícitamente sobre las complejidades estéticas y políticas que trajo consigo la aparición de los humanos-máquina en la cultura occidental. Las preocupaciones de estas artistas no orbitan exclusivamente en torno a los cada vez más dudosos límites entre cuerpo y tecnología. En otras palabras, el desarrollo de esta investigación se sustenta fundamentalmente sobre una sospecha. Mi intuición me indica que producir un encuentro entre estas artistas y lo cibernético podría propiciar nuevas lecturas sobre los performances en cuestión. A la vez, permitiría vincularlos con problemáticas de amplio espectro relativas a la penetración de diversas tecnologías en nuestros organismos y experiencias del día a día.

Tanto Praba Pilar como Nadia Granados, sin haber sido encapsuladas como exponentes relevantes del hoy llamado «arte ciborg», han enriquecido y ampliado las posibilidades de sus apuestas performáticas gracias al uso extensivo, y muchas veces atípico, de tecnologías digitales y electrónicas. Todo esto ha ofrecido un cambio de perspectiva cuanto menos sugestivo. Ambas, antes que sucumbir ante la tendencia a la abstracción informática y la telepresencia tan característica de nuestros tiempos (Echeverría, 2003; Wark, 2006)², hacen de sus performances una declaración sobre la urgencia de pensar la tecnología con relación a lo mundano: a la contingencia y vulnerabilidad de nuestros cuerpos.

Es en esta postura inmanentista, en la que el cuerpo se posiciona como elemento central del performance y los debates contemporáneos sobre lo ciborg, que encuentro la piedra de toque para posibilitar una imaginación radical sobre las relaciones entre carnalidad y tecnología. Mientras las narrativas dominantes nos seducen con imágenes y relatos de hombres-máquina que sobresalen por poseer una fuerza física desproporcionada, una capacidad intelectual sin parangón o constituirse como seres liberados de la mortalidad, Granados y Pilar nos presentan corporalidades ciborgs completamente alejadas de esta tradición, que se apropian de las tecnologías contemporáneas con propósitos completamente distintos. Por ejemplo, amplificar discursos disidentes, denunciar la cosificación de los cuerpos feminizados, desobedecer a la vigilancia permanente y problematizar la colonialidad.

Con esto en mente, reconstruiré mediante el ejercicio escritural una experiencia compartida, donde se barajan los acervos biográficos, perspectivas y elaboraciones artísticas de Granados y Pilar, así como con mis propias preocupaciones políticas y vínculos encarnados con la tecnología y la ciencia ficción.

² Hago alusión a la abstracción y la telepresencia como estrategias de producción cognitiva que tienen a abordar el cuerpo humano como una realidad que se ha desmaterializado irrevocablemente gracias a formas de producción multimedia y digital, relegándolo a una forma de presencia pormenorizada y secundaria frente a su manifestación informática y telemática.

Introducción



Imagen 1. Audi (2008). Figura de cuerda extraída del anuncio publicitario del Audi modelo A4. [Fotograma]. Recuperado de <https://www.motorpasion.com/galeria/el-anuncio-de-las-cuerdas-del-audi-a4/5/>

Pese a que la tendencia a usufructuar e impostar la voz del otro ha sido uno de los puntos álgidos del debate epistemológico en las ciencias sociales contemporáneas, aún no contamos con respuestas definitivas para minar por completo esta forma vampírica de aproximarnos a la realidad, especialmente cuando, como en este caso, el ejercicio investigativo es engendrado en el contexto de las sujeciones y expectativas inherentes al mundo académico. Mi respuesta a este escollo será desistir de presentar cualquier cosa parecida a un conjunto de interpretaciones distantes y desafectadas de una selección de performances y prácticas artísticas que reproduzcan la estructura canónica del investigador obnubilado por la extrañeza de un *otro* exótico (o convenientemente presentado como tal). Deseo posibilitar, para decirlo con Donna Haraway (2011) la construcción de una “figura de cuerda” o “cuna de gato” [“String Figure” y “Cat’s Cradle” en inglés respectivamente].

Para Haraway (2011) las figuras de cuerdas operan como un tropo que ejemplifica y explica el funcionamiento de la fabulación especulativa³

³ El acrónimo “S.F.” remite a un amplio espectro de nociones dentro del pensamiento

en el ámbito académico y de producción literaria en el género de ciencia ficción. La figura de cuerdas remite en principio a un juego tradicional ampliamente extendido, con versiones y combinaciones recurrentes que varían de cultura en cultura. Esta lúdica requiere de al menos una cuerda unida por los extremos que permite, mediante entrecruzamientos y puntos de tensión, trazar dibujos y patrones. Según la explicación de Haraway, esta estrategia se erige sobre la mutua responsabilidad de los participantes en el sostenimiento de las cuerdas y las historias que estás cuentan, haciendo evidente la dependencia entre los agentes involucrados y generando la oportunidad de establecer relaciones imaginativas no contempladas. Se trata entonces de configurar colectivamente realidades *otras*, narraciones heterogéneas en las que nuestras certezas ontológicas más arraigadas pueden ser cuestionadas para crear ecologías multiespecies no naturalistas, donde entidades humanas y no humanas se encuentran en relaciones de sostenimiento mutuo. Todo esto aunque el fracaso sea una posibilidad latente y haya que soltar la cuerda para comenzar a fabular de nuevo.

Las figuras de cuerda son, así mismo, una metáfora de la ontología relacional postulada por Haraway (2011; 2017a⁴). No existe tal cosa como entidades autocontenidas, trascendentales y estáticas. Haraway reconoce en las categorías “individuo” y “unidad”, ficciones heredadas de la filosofía occidental y la economía política que se han hecho inviables para abordar la multiplicidad y riqueza de lo existente. No

de Donna Haraway, pudiéndose referir en simultáneo, a conceptos tan dispares como *Ciencia Ficción* [Science Fiction], *Fabulación Especulativa* [Speculative Fabulation], *Futuros Especulativos*, [Speculative Futures], *Feminismo Especulativo* [Speculative Feminism], *Figuras de Cuerdas* [String Figures] o *Fantasía Científica* [Science Fantasy]. Por lo tanto, no contamos con una definición estable. Estamos, más bien, frente a una táctica a la vez analítica y expresiva característica del proceso cognitivo desplegado por esta teórica. Antes que conformar un corpus metodológico prescriptivo, el S.F. procura hacer patente la cualidad especulativa, anti positiva y contingente que conforma la red de relaciones empleada para comprender “otras relaciones” en un marco interaccional donde colaboran agentes humanos, no humanos y ficciones en un espacio fluido, entre factual e imaginario.

4 En su libro *Manifiesto de las especies: perros, gentes y otredad significativa* (Bocavulvaria, 2017) Haraway no ahonda en su definición de las Figuras de Cuerdas, pero añade a su planteamiento un posicionamiento multiespecies que sustentará su producción posterior y su propuesta ontológica.

Introducción

solo en términos de las complejidades sociales, también de cara a los descubrimientos científicos en áreas como la biología (Haraway, 2017b). El individualismo clausura lo real, imponiendo de manera autoritaria el orden vigente y el excepcionalismo humano como único marco de referencia. La definición y condición de existencia en el mundo es inseparable de la relación *con*, de las interacciones que se sedimentan y mantienen la vida. Este es el tipo de enfoque que inspira esta investigación; una donde performances, artistas, afectos, complicidades, voluntades, cuerpos y máquinas cooperan para fabular la realidad y dar cabida a una otredad radical. Consecuentemente, no se trata de describir o estudiar los hechos para emitir de manera autoritaria un juicio sobre las cosas «tal y como son», sino de preguntarse por lo que pueden llegar a ser y significar. Espero que mis observaciones sean leídas como el resultado de algo que ocurre a medio camino entre el cuerpo y las tecnologías que afectan a Pilar y Granados, y mi encuentro con las potencias que emanan de sus performances.

Así, esta investigación parte de la convicción de que las exploraciones performativas de las artistas y activistas colombianas Praba Pilar y Nadia Granados, son un espacio de reflexión privilegiado para pensar la relación contemporánea entre cuerpo y tecnología desde una perspectiva situada y distinta a la impuesta desde el norte global, entendiendo este espacio geográfico como aquel del que se derivan unidireccionalmente al resto del mundo las consecuencias y oportunidades del avance tecnológico (Alonso, 2015). Este proyecto de investigación se concatena con la construcción tentativa de una mirada latino-americana sobre la tecnología y lo cibernético, que es gestada desde cuerpos desviados del canon de humanidad (Braidotti, 2013), cuerpos que no solo ponen en vilo los usos esperados de prótesis tecnológicas, sino que además retan las subjetividades producidas por la colonialidad y el patriarcado. Defiendo que estas cualidades les hacen susceptibles de producir formulaciones estético-políticas sugestivas, en las que el proyecto en curso de la corporalidad cibernética no opera exclusivamente como síntoma de la expansión irrefrenable de las sociedades de control, designio anticipatorio de una escatología tecno-apocalíptica o prueba definitiva de que una administración tecnocrática de la vida es la única respuesta posible a los padecimientos de la humanidad.

Es en este marco de repartición desigual y tensión política, que las iniciativas estético-políticas de Pilar y Granados revelan una textura propia, consecuente con urgencias ontológicas particulares que deben ser estudiadas atendiendo a su especificidad y contextos próximos. Las preguntas que orientan mi pesquisa son: ¿Qué relaciones entre cuerpos humanos y tecnología proponen en sus performances?, ¿cuáles son las potencias políticas y artísticas que despliegan sus performances de cara al proyecto en curso de una corporalidad ciborg?, y ¿por qué lo monstruoso se nos presenta como un lugar posible para pensar una política contemporánea sobre las tecnologías y los cuerpos? Trataré de ofrecer algunas respuestas con la esperanza de realizar un aporte al estudio de estas dos artistas colombianas apenas abordadas por la historia del arte y la crítica especializada. Igualmente, con el objetivo de descubrir formas de acción política realizadas desde el cuerpo y sus contactos con dispositivos tecnológicos en el arte contemporáneo colombiano.

Esto no quiere decir que este trabajo está volcado sobre una búsqueda forzada —¿acaso protésica?—, sobre el cariz activista del trabajo de Pilary Granados, en detrimento de una mirada comprometida con las materialidades desplegadas en sus performances. Por el contrario, procura comprender las obras como productos culturales potentes, cuya puesta en escena erosiona algunas preconcepciones y mandatos biopolíticos a propósito del deber ser de las relaciones entre cuerpo y tecnología. Esto implica un desarrollo simultáneo, en el que la observación cuidadosa y detenida de sus performances se complementa con un ejercicio especulativo en busca de puntos de contacto con algunas manifestaciones palpables del capitalismo actual y su solidaridad con determinados usos de las tecnologías masificadas.

Si bien este trabajo de investigación se inscribe en los estudios sobre el arte contemporáneo colombiano, no pretendo velar mi posición como antropólogo en un lugar extraño y hasta ahora poco conocido por mi: el universo del performance latinoamericano. Tampoco quisiera convertir artificiosamente las exploraciones de estas artistas en exponentes de una versión anacrónica de la vanguardia revolucionaria en los tiempos del tecnocapitalismo. Sin embargo, la preocupación por una política del cuerpo ciborg ensamblado desde la experiencia vital

Introducción

de la otredad, el régimen (neo)colonial, y las tensiones propias del cuerpo sexuado serán hilos conductores de este trabajo en aras de enriquecer y comentar posibles vías de crítica cultural.

Del mismo modo que el cibernético funciona como nodo de esta figura de cuerda y tropo para la especulación, el monstruo y *lo monstruoso* me ayudará a asir cavilaciones sobre lo desviado, aquello que rivaliza con los procesos de normalización inherentes a la colonización y los ecos de la modernidad ilustrada (Moraña, 2017). Despojaré al monstruo de su connotación peyorativa y su cualidad de juicio generalmente oprobioso, para asumirlo como una categoría que remite a la otredad radical, al ejercicio de profanación (Agamben, 2011) que detona la diversidad carnal y tecnológica que observo como potencia contenida en el trabajo de estas artistas.

El monstruo es el resultado de una codificación de imaginarios sociales, prácticas y estrategias de construcción identitaria que se ocupa de los excesos, los residuos y elementos indeseables que circulan en un campo social particularizado. Su permanencia histórico cultural es correlativa al ejercicio de un régimen de saber/poder que ocurre en dos vías. Remite a un *Yo* y un *Otro*, a un *Nosotros* que condena la existencia de todo aquello que pulula fuera de los estándares de normalidad y armonía. Por lo tanto, es un operador simbólico movedizo. Puede ser el estigma de poblaciones las pauperizadas, de los enfermos, los cuerpos catalogados como deformes, las disidencias políticas y la diversidad sexual. En contraprestación:

(...) el margen produce sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos (Moraña, 2017: 13).

El monstruo dramatiza los juegos de producción de alteridad, define lo propio y lo extraño, y hace evidente las escalas de valoración que justifican la simetría y la violencia. En mi proyecto lo monstruoso funciona en dos niveles: 1) como un indicador de las desviaciones del canon de naturaleza humana prescritas por el transhumanismo primermundista, claras herederas del proyecto moderno e ilustrado; y 2) como un posible líneas de fuga a las mismas.

Es decir, lo monstruoso en tanto positividad, en tanto cimiento para la creación de alternativas de existencia en nuestro contexto tecnológico acelerado más allá de la tecno-trascendencia, del aumento del cuerpo para intensificar las dinámicas perversas del capitalismo actual.

El ensamble de un cíborg monstruoso latino-americano nos llevará entonces a los organismos dudosamente humanos que se han fugado, esos que todavía no han sido plenamente domesticados y que antes que escapar o rendirse “ante el control que toma cuerpo bajo la forma de la novedad tecnológica” (Kozak, 2010: 10) se proponen la difícil faena de pensar fuera de las coordenadas autoritarias del progreso tecnológico tal y como lo conocemos.

Desarrollaré mi argumento a lo largo de cuatro capítulos. El primero se encarga de puntualizar las narrativas dominantes sobre la corporalidad cíborg a través del movimiento oscilatorio entre la tecnofilia y la tecnofobia. La tecnofilia será abordada mediante los preceptos vertebrales del transhumanismo angloamericano, formalizados por figuras como Max More, Ray Kurzweil y la obra del artista chipriota, y transhumanista confeso, Stelarc. Inmediatamente después diseccionaré las posiciones tecnofobias para revelar cómo, pese al aparente conflicto irreconciliable con su contraparte, su diferencia es epidérmica. Ambas son subsidiarias de una forma de pensamiento teleológico, concatenado con concepciones escatológicas, trascendentales y defensoras de una noción particular de naturaleza humana, excepcionalista, moderna y bien enraizada en el canon judeocristiano. En este capítulo, también volveremos sobre la cuestión de lo cíborg haciendo una panorámica de sus orígenes, desviaciones terminológicas y su relación con lo monstruoso. Con este primer nodo de nuestra figura de cuerda comenzaremos a allanar el terreno para comprender cómo las relaciones entre cuerpo y tecnología medran la relación asimétrica y caracterizada cómo pasiva (Aibar, 2002) entre cuerpos humanos y avance tecnológico.

El segundo se ocupa de la serie de performances *La Iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno* [*The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*] realizada por Praba Pilar entre el 2004 y el 2013 en suelo norteamericano. Revisaremos los referentes de Pilar, su bagaje biográfico y algunas de sus reflexiones a

Introducción

posteriori de esta puesta en escena elaboradas mediante una descripción de versiones puntuales de los performances y la reconstrucción de los encuentros y entrevistas que adelanté con la artista. Desplegaré el análisis en tres puntos centrales: 1) la trayectoria personal de Pilar, entre la producción artística y el activismo; 2) el cuerpo como un agente capaz de alterar las programáticas de las tecnologías reales e imaginarias usadas en el performance; y 3) la reelaboración performática de las teleologías de salvación que se fermentaron en Silicon Valley durante los noventa y comienzos de los 2000; los abordaré atendiendo al uso de elementos religiosos dentro del performance y a la perspectiva «insider»⁵ de Pilar en la industria tecnológica norteamericana.

El tercer capítulo está dedicado a algunos elementos del proyecto de performance multimedial de Nadia Granados conocido como *La Fulminante*. Haré foco sobre su página Web *lafulminante.com*, en una de sus primeras presentaciones en vivo llevada a cabo en el 2011 durante la celebración del aniversario de MERCOSUR, y en apartes de su performance del 2014, *Con el Diablo adentro*. A lo largo de este tramo nos detendremos sobre las reflexiones que Granados ofrece en dos textos de su completa autoría: *Acción erótica libertaria* (2012) y *El cuerpo como arma de comunicación alternativa. Hacia un cabaret político multimedia* (s.f). Los tres elementos de análisis y crítica serán en este caso, 1) sus experimentaciones con el vídeo como estrategia para cuestionar el medio televisivo; 2) las intersecciones de su trabajo artístico con el activismo; y 3) el cuerpo concupiscente de la artista y su relación con prótesis de fabricación casera. Tanto el segundo como el tercer capítulo contarán con un apartado final dedicado a puntualizar cómo los elementos estudiados en cada caso delimitan atributos y tácticas que permiten el ensamble teórico del cibernético monstruoso latino-americano.

El cuarto capítulo recupera algunas de las reflexiones insinuadas a lo largo del texto para precipitarnos de lleno a la posibilidad de un cibernético

⁵ Esta voz originaria del inglés cuenta con dos acepciones que nos interesan. La primera se refiere al punto de vista “desde adentro”, en este caso de las corporaciones tecnológicas en las que Pilar trabajó durante sus años de formación universitaria. La segunda remite a la vocería oficial que autoriza los complejos empresariales para dar a conocer información al público general.

monstruoso latino-americano. Todo esto con el ánimo de reafirmar la especificidad de una mirada latinoamericana sobre la corporalidad ciborg y el arte contemporáneo que requiere la consolidación de un marco analítico propio.

Solo resta decir que el proyecto investigativo que se desdobra en este texto apenas pone la primera piedra de una indagación de largo aliento. Está construido a manera de un “archivo blando” siguiendo la propuesta procedimental erigida por Claudia Kozak en su libro *Tecnopoéticas argentinas* (2012). Esto es “(...) un archivo incompleto por decisión”. De ninguna manera agotaremos aquí la producción artística de Pilar y Granados, y menos aún los acercamientos entre performance, cuerpos y tecnologías en el arte contemporáneo colombiano. Daré prelación a construir un relato oscilante, con entradas y salidas, de los performances a las complejidades del capitalismo del nuevo milenio y las sociedades de control. La sospecha me lleva a indagar las tecnopoéticas carnales colombianas, de lxs ciborgs monstruosxs que se autorreplican desde la atmósfera enrarecida del tercer mundo en busca de claves para hackear los presentes y los futuros.



MAKE HUMANS GREAT AGAIN! ^{}**

**NOTAS PARA UN MANIFIESTO
TRANSHUMANISTA A LA ALTURA DE LOS
TIEMPOS**

* El eslogan que titula este manifiesto ficcional no es una invención propia y no tiene un origen claro. Dada su evidente semejanza con el lema de campaña del expresidente de los Estados Unidos, Donal Trump (*Make America Great Again*), la expresión se ha popularizado enormemente en el último lustro. Ha circulado con sutiles cambios través de hilos de twitter y reflexiones teóricas (como las del filósofo Armen Avanessian: "*Let's make humans great again*"); es el título del último sencillo (2021) de la banda de metal *Fatality* y se le puede encontrar en relatos de ciencia ficción tales como *Make humanity great again! Take Back Control* (2021) del escritor Ian Steward. En resumen, —al igual que esta sección de la investigación— tiene una autoría difusa y seguramente irrelevante para sus propósitos satíricos, poéticos y pseudo propagandísticos.

* Al igual que en otros segmentos del texto he decidido conservar la voz inglesa para enfatizar su carácter marcadamente angloamericano.



Make humans great again!

Notas para un manifiesto transhumanista a la altura de los tiempos

*Haz tu parte, las máquinas harán el resto.
Ritsuko Akagi⁶ en Evangelion: 2.0 (2009)*

La imposibilidad de imaginar el futuro es el mal de nuestros tiempos

La insistencia en anticipar un futuro averiado, lúgubre y dominado por fuerzas naturales salidas de control nos han convertido en seres tan dóciles como hipócritas. Vivimos tiempos de gobiernos y agendas políticas cortoplacistas, ricas en estrategias para navegar el presente, ensalzar el pasado e ignorar el futuro. “Alguien más se hará cargo”, nos decimos a nosotros mismos ingenuamente. Cada tanto, los más distinguidos líderes de las naciones se enrolan en grandiosas demostraciones: convenios multilaterales, congresos, acuerdos transnacionales, en los que con vehemencia se pactan medidas, planes de acción, metas y cuotas a alcanzar para garantizar el futuro de la humanidad. Pero ¿de qué futuro estamos hablando?, ¿son sus bufets y fotos protocolarias realmente una muestra de compromiso con el porvenir?; Nosotros creemos que no. El futuro no se resuelve mediante firmas, vínculos contractuales y actos de buena fe.

⁶ Es un personaje ficticio original de la serie de animación japonesa *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996) del animador y guionista Hideaki Anno.

Los líderes son tan hábiles para llenarse la boca con promesas, como para darle la espalda al futuro. Nos rehusamos a abrazar su futurismo conformista, que se contenta con desacelerar los males que aquejan a la humanidad. Un compromiso auténtico con los años venideros de nuestra especie es irreconciliable con la doble moral y la ladina cruzada contra el avance científico y tecnológico que algunos alientan. Necesitamos recuperar el mando. La humanidad y sus logros son inseparables del mejoramiento tecnológico. Las rudimentarias herramientas paleolíticas, la agricultura, internet y las inteligencias artificiales son todas ellas testimonio de nuestra lucha por la supervivencia y el mejoramiento de nuestras condiciones de existencia. Esto debería conducirnos a reconocer que la inventiva y la razón aplicada son el verdadero motor de la historia, el origen de la civilización y, con total seguridad, nuestras mejores armas para conjurar desde la raíz los asuntos que tenemos pendientes.

Es momento de restablecer nuestras prioridades. La ciencia y la tecnología avanzan a pasos agigantados pese a las estratagemas de los más conservadores (algunos de ellos temerosos, otros llanamente envenenados por la desidia). Los esfuerzos, voluntades y capacidades de las más brillantes mentes de nuestros tiempos trabajan de manera descoordinada y dispersa, algunas en proyectos ciertamente portentosos, pero viciados por el embeleso de un futuro de antemano condenado. Espejismos como la política tradicional, la superstición y los moralismos retrógrados son incapaces de paralizar el progreso, pero se muestran vigorosos a la hora de hacernos dudar sobre la vocación de la humanidad: hacernos dueños de nuestros destinos y cabalgar triunfantes el futuro. Nosotros creemos que la piedra angular de este proyecto es el mejoramiento artificial del cuerpo humano (y su posterior abolición), y la creación de las condiciones propicias para el acople simbiótico con sus entornos terrestres y extraterrestres.

Todos nuestros esfuerzos, pese a tener trayectorias discontinuas o enrevesadas, deben conducirnos al mismo fin: el aumento de lo humano. Los avances de todos los sectores han de concatenarse con este horizonte común. Es un imperativo ético que no podemos seguir pasando por alto. Mientras esto no sea así, los avances aislados en áreas como la medicina, las comunicaciones, la industria alimentaria, la robótica, la ecología y la

informática serán en el mejor de los casos cuidados paliativos frente a un padecimiento terminal. ¿No son acaso nuestras limitaciones físicas, psicológicas y cognitivas el origen de buena parte de nuestros martirios?, ¿un cuerpo demandante y frágil no es la constante de una humanidad hasta hoy condenada al absurdo de la mortalidad y la falta de respuestas?.

La evolución de las especies y los, hasta hace no mucho, misteriosos mecanismos de la naturaleza han hecho un gran trabajo. De eso no hay duda. Convirtieron elementos químicos dispersos en organismos tremendamente complejos y hechos para sobrevivir. Como si fuera poco, a fuerzas naturales, parcialmente fuera de nuestro control, debemos las características emergentes distintivas de nuestra especie: la autoconciencia, el pensamiento simbólico, el lenguaje, la sensibilidad estética y todas las capas de profundidad vivencial que de ellas se desprenden. Después de todo, la ciencia y la tecnología se esforzaron en imitar la tendencia natural hacia la complejidad y el perfeccionamiento. Pero, así como podríamos extendernos en las bondades del proceso evolutivo natural, tendríamos que levantar un memorial de agravios igual de extenso y plagado de desaciertos escandalosos. La madre naturaleza nos ha dejado a nuestra suerte, nos dio las herramientas para regir el universo no sin antes maldecirnos con cuerpos endeblés.

Aún somos niños que ojean los códices y antiguos grimorios de la vida, que balbucean torpemente algunas de las claves cifradas en los entresijos del universo. Hay que abandonar el regazo materno y terminar con la espera. Tiempo atrás, atribulados por la superstición, los alquimistas buscaron la piedra filosofal. Los primeros médicos hicieron experimentos disruptivos cuando casi podían sentir las llamas de las hogueras bajo sus pies. Innumerables inventores y curiosos fueron empujados a la clandestinidad, condenados al exilio o al ostracismo. Cuando el mundo aún era habitado por dioses espectaculares y se celebraban ritos en lenguas extrañas, nuestros antepasados ya saboreaban la inmortalidad para despertar del trance alucinógeno con la boca llena de cenizas. La búsqueda por el aumento de nuestros cuerpos y oportunidades vitales es una historia tan antigua como la humanidad misma. Nos enfrentamos a la férrea contramarea de la enfermedad, la escasez y la muerte. También a la obduración y barbarie de

nuestros congéneres. Pero ya no hay excusas y adversidades que puedan desacelerarnos. Es momento de que la humanidad ponga fin a su infancia (More, 2013) y al mejor estilo kantiano asuma la mayoría de edad. Ya no simplemente en términos morales, esta vez se trata de una empresa más ambiciosa: tomar el mando de nuestra propia evolución.

Como bandidos prófugos de la biología nos tomaremos la forja y el taller de alfarería de la suma progenitora para liberarnos de sus confines orgánicos y la estocástica inherente a sus procesos. Dadas las oportunidades actuales y venideras que nos ofrece la ciencia aplicada, es hora de elaborar un plan de acción pragmático y racional, libre de prejuicios, optimista, que aumente el gradiente de posibilidad de una humanidad mejorada a su millonésima potencia. Ya lo había señalado Max More cuando definió el transhumanismo a manera de una eupraxofía⁷ a favor del progreso. Esto significa para nosotros "(...) hacerse cargo personalmente de la creación de mejores futuros, en vez de esperar o rogar que se produzcan por fuerzas sobrenaturales. Es optar por la razón, la tecnología, el método científico y la creatividad humana antes que en la fe"⁸ (More, 2013: 4).

¡El Antropoceno es la era de los transhumanistas!, ya constatamos, mediante la transformación radical de todo lo que nos circunda, la fuerza avasalladora de la voluntad humana. Por desgracia, seguimos arrastrando el pesado lastre de cuerpos orgánicos rezagados, *hardware* rudimentario que le sigue el paso a nuestras ambiciosas mentes con penosa dificultad. Hasta nuestra inteligencia, tal vez el mayor logro de la evolución biológica y cultural, no puede evitar sentir presión ante la emergencia de sistemas informáticos con un poder de procesamiento, almacenamiento y optimización superiores. En pocas palabras, ya no somos los más aptos. Reinamos en una era geológica que bien podría ser la de nuestro fin. Sorprendentemente, hay quienes esperan con paciencia su turno para figurar en la esquila de la extinción.

7 La "eupraxofía" [Eupraxophy] es un neologismo conceptual acuñado por el filósofo y ateo militante Paul Kurtz (1925-2012). Este ha sido desarrollado ampliamente a lo largo de toda su producción bibliográfica. Recientemente ha sido revisitado en la colección de escritos titulada "Meaning and value in a secular age: why eupraxophy matters" (2012), publicada el año de su fallecimiento.

8 La traducción es mía.

Ahora es cuando. Vivimos tiempos de oro, somos los protagonistas del punto dulce del progreso humano. Una era donde la tecnología ya ha penetrado por completo la cotidianidad de prácticamente toda la humanidad. Los relatos de ficción especulativa más atrevidos comienzan a tener un aroma casi etnográfico, o cuanto menos, propio de la novela costumbrista. La esperanza de vida ha aumentado exponencialmente; muchas enfermedades, antaño inmanejables, tienen cura o son tratables. Información virtualmente infinita viaja de polo a polo a mayor velocidad de lo que cualquiera hubiera imaginado. Ya se han realizado los primeros viajes extra-planetarios comerciales, rozamos con la punta de los dedos la colonización espacial. ¿Necesitamos más pruebas para constatar que con la cantidad y concentración certera de esfuerzos nuestros más hondos anhelos se harán realidad?, ¿no es acaso la inmortalidad y consecución de una existencia más rica un horizonte realizable?

Hay mucho por ganar y todo que perder. Contamos con la opción de actualizar nuestros marcos morales, jurídicos y filosóficos para afrontar el hecho de que lo humano es una realidad maleable, abierta, que dialoga armoniosamente con la tecnología y está dispuesta al cambio. No reclutamos kamikazes ni nos embarcamos en una misión suicida por la destrucción violenta de la naturaleza humana. De hecho, afirmamos nuestra naturaleza llevando al límite nuestros deseos y afirmando que podemos ser más, que podemos *desobedecer*. La investigación disruptiva y ética sobre las posibilidades de mejorar nuestros cuerpos, o desecharlos en aras de conseguir una cognición y conciencia superior no solo es posible, es necesaria.

Los primeros pasos de este trasegar hacia la posthumanidad ya han sido recorridos. Una de las características más rescatables de la comunidad transhumanista, además de su férreo apego a la razón y su resistencia a la concreción de una nueva religión o ideología laica; es que no se contenta con erigir castillos de arena. Las redes sociales, cada vez más asoladas por hordas de *fake news*, debates insulsos y entretenimiento esotérico de poca monta (tarots, horóscopos, ley de la atracción y cualquier otro producto de comida rápida espiritual); se han convertido —pese a todo—, en el refugio de entusiastas de la modificación corporal tecnológica. Los implantes subdérmicos con aplicaciones de conectividad; las prótesis médicas

intervenidas para potenciar las capacidades de artistas y deportistas; aplicaciones experimentales que aprovechan los sensores de nuestros teléfonos móviles, y un sin número de nuevos avances gozan de un breve protagonismo de cuando en cuando. Cada vez somos más quienes nos atrevemos a tomar partido. El transhumanismo ha dejado de ser un mar de especulaciones para convertirse en un movimiento filosófico y cultural. ¡Los cíborgs somos la vanguardia de la humanidad!

El mejoramiento de la humanidad en dos etapas

La mala prensa ocasionada por la ciencia ficción vulgar, las tormentosas imágenes y narrativas tipo *Terminator* (1984) y las objeciones reiterativas de los abanderados de una concepción de la naturaleza humana insípida y constreñida, no han logrado mellar nuestro ímpetu. El transhumanismo requiere hacer extensivo su mensaje, tomarse a pecho el debate público y rehabilitar el intelecto de nuestros iguales. El primer paso es dejar de pensar en las brumas, exponer con claridad la naturaleza del proyecto transhumano. Así, con un propósito estrictamente pedagógico, repasamos brevemente la trayectoria de mejoramiento continuo del cuerpo humano en dos etapas que podemos vislumbrar desde el presente. Todo con el ánimo de que esta exposición baste para detonar la acción.

El primer peldaño nos enfrenta a la necesidad imperiosa de ampliar la esperanza de vida de los seres humanos reduciendo al máximo el deterioro y los efectos nocivos de otros contratiempos. La experimentación en animales y cultivos vegetales han sentado un precedente. En pocos años será posible manipular nuestro ADN drásticamente. Eliminar o incrementar nuestra resistencia a padecimientos mortales o debilitantes será una realidad. La pandemia en curso del virus Sars-CoV-2, el cáncer, el VIH y los siempre acechantes rebrotes de ébola, nos recuerdan la fragilidad de la especie; nos confirman visceralmente la necesidad de repensar nuestros conceptos de salud y bienestar. A esta se añadirá la perentoria reestructuración de los procesos responsables de la formación de tejidos, patrones hormonales y la gestión (desde el código) de propensiones genéticas a la superstición⁹, la agresividad y otros patrones de comportamiento indeseables.

⁹ Las conclusiones al respecto son de carácter prospectivo, pero hay evidencia para establecer una correlación tendencial entre factores genéticos y conductas culturalmente problemáticas. Un ejemplo ha sido recopilado Angela Boto para el diario El País en la siguiente nota periodística: https://elpais.com/diario/2007/05/13/eps/1179036953_850215.html (consultado el 30 de agosto de 2021). Igualmente, es relevante el trabajo del biólogo y divulgador Richard Dawkins (Nairobi, 1941).

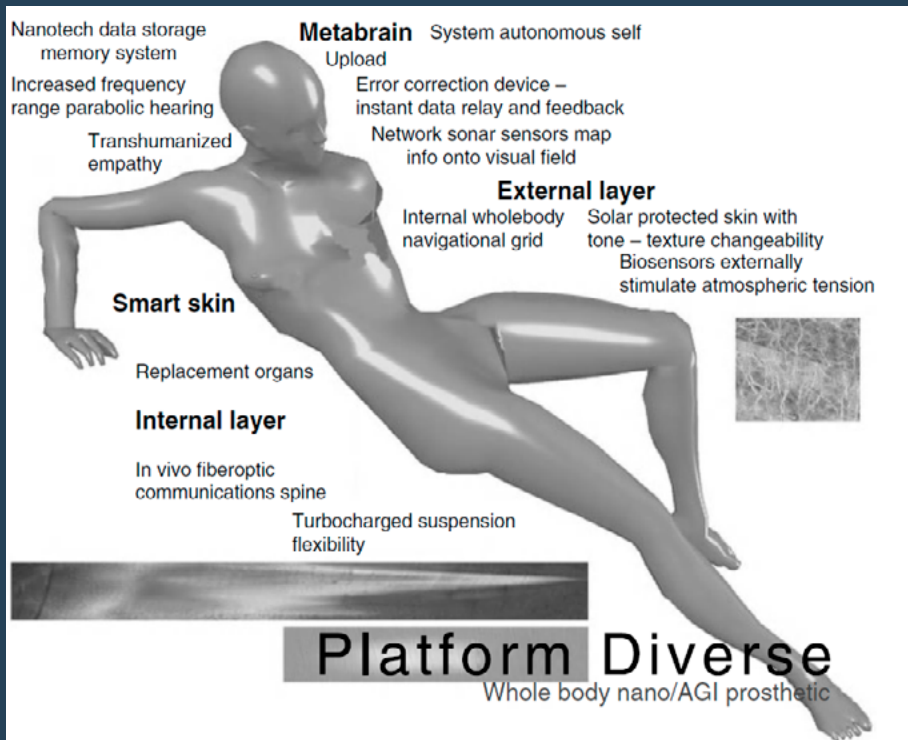


Imagen 2. Vita-More, N. (2011) "Platform Diverse Body (a system autonomous self)", antes proyecto "Primo Posthuman" (1977). [Diagrama digital]. Tomado literalmente del ensayo Vita-More "Life Expansion Media" En The Transhumanist Reader" (2013) ed. More & Vita-More.

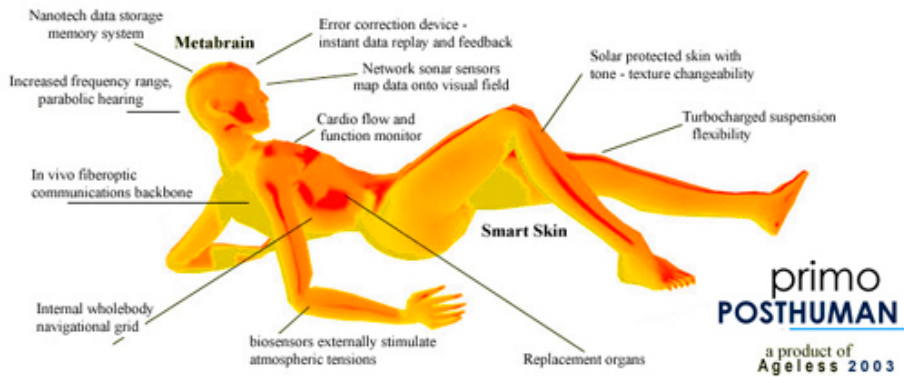


Imagen 3. Vita-More, N. (1977) "Primo Posthuman". [Diagrama digital]. Tomado literalmente de Radical body design "Primo Posthuman" (2002). Disponible en: <https://www.kurzweilai.net/radical-body-design-primo-posthuman>

A este proceso se suma la creación de súper alimentos, suplementos dietarios, prótesis externas y aditamentos nanotecnológicos con el potencial de derretir las barreras biológicas que experimentamos en el día a día. Aquí entra en juego el desarrollo de una cognición aumentada: nuevos sentidos estarán al alcance de prótesis acopladas mediante procedimientos quirúrgicos ambulatorios, apenas detectables y de bajo costo. Así mismo nuestra resistencia y capacidad física serán beneficiadas, convirtiendo el rendimiento olímpico en un vago recuerdo de tiempos pasados. ¡No más compromisos olvidados, aniversarios arruinados ni articulaciones adoloridas! Estas medidas, acompañadas del refinamiento de sistemas médicos, redes de comunicación y avances informáticos, deberían ser suficientes para sustentar una existencia individual de entre 150 y 200 años —apenas para huir a la muerte y escalar el siguiente peldaño—.

Muchas de estas transformaciones ya van a medio camino y, si los modelos matemáticos de distinguidos estudiosos, como Ray Kurzweil, son acertados —y tenemos evidencia para pensar que así es—, más pronto que tarde contaremos con recursos tecnológicos virtualmente ilimitados. En un plazo no mayor a 50 años seremos testigos de una explosión de inteligencia y creatividad solo comparable a la llegada del neolítico. Las computadoras serán capaces de emular la complejidad de nuestras mentes y mejorar sus procedimientos. La puerta al auto-mejoramiento de los sistemas informáticos estará abierta. “Lo que ocurrirá luego es que nos fusionaremos con esas computadoras y al final entrarán en nuestros cuerpos y nuestros cerebros, nos harán más sanos, más inteligentes” (Kurzweil, 5 de octubre de 2014 en entrevista para la *BBC*). Esta nueva etapa histórica, dadas sus particularidades, será conocida como *Singularidad* y será el principio de una humanidad cibernética enfilada a divorciarse del cuerpo orgánico cuando sea necesario.

Los transhumanistas pasaremos del *What's inside matters*¹⁰ [Lo que hay adentro importa], a *What's inside is the only thing that matters* [Lo que está dentro es lo único que importa]. El destino de este periplo es tener a la mano la posibilidad de transferir nuestras conciencias a la nube o la Matrix. Podremos expandir nuestra subjetividad a los confines de un

10 Eslogan publicitario de los procesadores Intel.

[]

WHAT'S
INSIDE IS
THE ONLY
THING
THAT
MATTERS

ciberespacio basto e interconectado. Habremos superado la mortalidad, las fechas de expiración dictadas por la naturaleza no serán más que ecos de un pasado bárbarico y cruel. Es completamente normal que al tiempo que esta perspectiva nos llene de ilusión y vigorice nuestras ansias de libertad, ocasione también cierta ansiedad. Solo hemos experimentado el mundo a través de nuestros cuerpos-carcacha. Le hemos agarrado cariño, y muy seguramente, tomado incontables medidas para embellecerlo, agasajarlo y amarlo...

No hay nada que temer. La vida luego de la Singularidad es tan generosa que recrear la experiencia corpórea sin sus desavenencias y menesteres será tan sencillo que nos sentiremos como en casa. Si así lo queremos, estaremos de vuelta en el campo y el asfalto ¿tal vez el espacio?, a bordo de interfaces de navegación mejoradas. Cuerpos 2.0 hechos a imagen y semejanza de nuestra ambición. Generosamente, Natasha Vita-More ha puesto a disposición del público un primer vistazo de este cuerpo protésico: la *Plataforma Cuerpo Diverso* [Platform Diverse Body], la fusión de múltiples tecnologías de punta trabajando en conjunto para ofrecer una experiencia de usuario excepcional. Y como si fuera poco, ¡con opciones de personalización!

Sobre las objeciones al proyecto transhumano

Esta expectativa plantea nuevos retos en términos de sociabilidad y sustentabilidad. Los debates a propósito son amplios e invocan escenarios complejos de cara a los sistemas pensionales, el servicio médico, el manejo demográfico y la gobernabilidad. La tecnología avanza más rápido que la cultura y las sociedades, cierto desfase es inevitable. Pero, ¿es acaso la humanidad tan soberbia como para pensar que podemos solucionar los flagelos de la naturaleza y no los estrictamente causados por el hombre?

La tecnología no es un fenómeno puntual que afecta de manera selectiva ciertos nodos de nuestra existencia mientras ignora otros. Su acción es sistémica, retroactiva y auto replicante. Del mismo modo que se adhiere y disemina por nuestros organismos se extiende por todo el cuerpo social. El fin último de los sistemas informáticos es reducir al máximo la incertidumbre, gestionar la interferencia, lograr la armonía. Esto no

significa otra cosa más que coordinar sus elementos y optimizar el gasto energético *encontrando la mejor manera de proceder*. Podemos aprender de nuestras más altas creaciones.

Es este mismo principio el que orienta la búsqueda de soluciones a los dilemas sociales. El progreso de la tecnología es una herramienta para abordar de manera objetiva nuevos retos sociológicos y despejar la dialéctica entre el deseo por el mejoramiento del cuerpo humano y su aplicación realista. No hay respuestas definitivas, pero en el futuro próximo contaremos con sistemas informáticos que nos asistirán inclusive con estas tempestuosas contradicciones. El imperativo moral del mejoramiento corporal nos obliga a confrontar nuestras asunciones y encarar la tarea de "(...) guiarnos a nosotros mismos... en todas nuestros ensamblajes y múltiples formas de ser. Justo entre las dos torres de la promesa y el peligro, del deseo y la tecnología"¹¹ (Stone, 2001: 183. Citado en Vita-More, 2013).

Hay que aclarar que el transhumanismo no es un movimiento autoindulgente y plegado sobre sí mismo. Somos conscientes de que el camino es retorcido y está lleno de peligros. Ya en una comunicación conjunta realizada en 2012, varias de nuestras figuras más prominentes aclararon nuestra posición a la opinión pública:

Reconocemos que la humanidad enfrenta graves riesgos, especialmente por el mal uso de nuevas tecnologías. Hay escenarios realistas que conducen a la pérdida de la mayor parte, e incluso todo, lo que consideramos importante. Algunos de esos escenarios son drásticos, otros menos dramáticos. Aunque todo progreso implica cambio, no todo cambio es progreso (tercer punto de la *Declaración Transhumanista* [2012])¹².

Por otro lado, la crisis medioambiental es un tema a todas luces vital para el proyecto. Por norma general, los cuestionamientos emitidos desde una perspectiva ecológica son pertinentes para robustecer el corpus del pensamiento transhumano. ¡Los transhumanistas amamos los retos! Any Webb (2020) realiza un diagnóstico acertado, aunque incompleto,

¹¹ La traducción es mía.

¹² La traducción es mía.

a propósito de las condiciones adversas que enfrentan las nueve megacorporaciones que lideran los avances en el campo de la algorítmica y la inteligencia artificial¹³. Todas ellas están limitadas por la variación bursátil y las agendas de sus gobiernos. Ambas fuerzas sociales no comprenden que el desarrollo tecnológico necesita liberarse de cualquier coerción para alcanzar sus metas. Una serie de reformas y limitaciones cautelosas deberían bastar para convertirlas en coadyuvantes de nuestros objetivos. Empero, la crisis medioambiental es una problemática de otro signo. La voluntad política y los movimientos del mercado son solamente algunos de los factores implicados, su origen tiene raíces más profundas y difíciles de alcanzar. El planeta tierra es una inmensa batería con límite de carga, más pronto que tarde puede agotarse o resultar insuficiente para cubrir la demanda energética de una humanidad cibernética (Su capacidad es de solamente $1,74 \times 10^{17}$ W)^{14,15}. No podemos quedarnos de brazos cruzados esperando que las limitaciones endémicas de nuestra geología se conviertan en obstáculos insuperables.

La masificación de energías limpias es un avance notable, pero ha de ser ponderado en su verdadero alcance: ampliar el margen de habitabilidad

13 Se trata de lo que llama “Los nueve gigantes”: *Amazon, Google, Facebook, Tencent, Baiud, Alibaba, Microsoft, IBM y Apple*.

14 Esta aproximación ha sido extraída en base al método de medición de evolución tecnológica propuesto por el astrofísico ruso Nikolái Kardashov (1932-2019), conocida popularmente como *Escala de Kardashov* (1964). Según este investigador las sociedades galácticas pueden clasificarse en tres subgrupos de acuerdo con su grado de desarrollo tecnológico: civilizaciones de tipo I, capaces de aprovechar la energía disponible en un único planeta. Civilizaciones de tipo II, que usufructúan la totalidad de emisiones energéticas de un cuerpo celeste (para nuestro caso el sol). Y, civilizaciones de tipo III, que tendrían a su disposición la energía potencial de una galaxia entera. Un transhumanismo a la altura de los tiempos apunta a alcanzar el tercer estadio en un plazo mucho menor al sugerido inicialmente por Kardashov (entre cien mil y un millón de años). (Al respecto consultar: Frabetti (2017) “La escala de Kardashov” en *El País* edición digital. Disponible en https://elpais.com/elpais/2017/08/11/ciencia/1502424172_278394.html consultado 1 de octubre de 2021)

15 La escala de Kardashov ha tenido un alcance limitado dentro de la comunidad científica, ha sido empleado sobre todo en el marco de producción literaria en el género de ciencia ficción. Esto ha dado lugar a dos estadios evolutivos adicionales, las civilizaciones de tipo IV y V, en las que el aprovechamiento energético involucra la totalidad del universo conocido y de universos paralelos respectivamente.

terrestre entre unas décadas y unos cuantos cientos de años. Proponemos precipitarnos en la búsqueda de recursos energéticos extraterrestres y oportunidades de colonización extra planetaria. Un transhumanismo a la altura de los tiempos tiene la tarea de reformular el proyecto espacial y declarar sin tapujos que existe la posibilidad —nada despreciable— de que debamos abandonar el planeta y quizá, embarcarnos en conflictos bélicos de proporciones intergalácticas para asegurar nuestra supervivencia en el largo plazo. No descuidaremos a la Tierra, lucharemos por su bienestar y longevidad; sin embargo, debemos entender que el *hogar* transhumano es algo más basto, imposible de arropar bajo una atmósfera unitaria.

Es momento de permanecer unidos como especie, de desechar todas las diferencias para insistir en lo que nos hace verdaderamente humanos. ¡El transhumanismo no separa, mancomunada! Será difícil y puede que incluso violento. No sabemos si los senderos del progreso nos lleven a nuevas alianzas o nos enfrente a muerte con civilizaciones alienígenas, pero estamos seguros de que no desistiremos hasta alcanzar la supremacía y la trascendencia del *Opus Humanum* más allá de los márgenes de lo conocido.

Contamos con la convicción de que esta certeza, antes que paralizarnos, debe empujarnos a trabajar enérgicamente por llevar nuestro proyecto de manera responsable y optimista. ¡Las objeciones realistas serán resueltas, las insulsas caerán por su propio peso! No somos vendedores de humo, la revolución transhumana ya ha comenzado. Nuestra lucha ya se libra en laboratorios, centros de investigación e iniciativas empresariales a lo largo y ancho de todo el mundo. La fuerza progresiva de la tecnología nos propulsa. Con ella estamos seguros de que llegaremos a ser más que cuerpos castigados y dolientes, más que seres humanos arrojados a su suerte en una batalla perdida de antemano. Seremos, más rápidos, más fuertes, mejores. ¡Hagamos a los humanos grandiosos otra vez!

¡Los expulsados del paraíso nos rebelamos contra la superchería y la madre naturaleza!

¡Con la razón y el método científico siempre de nuestro lado!

¡Nos vemos del otro lado, en la Matrix o en un pronto abrazo maquínico!

Firma,

Transhumanistas a la altura de los tiempos. (H++)¹⁶



Imagen 4. Beltrán, David (2021). Logo ficticio de "Transhumanistas a la altura de los tiempos (H++)" [Collage Digital]. Archivo personal.

16 La suma de los caracteres H+ (Human plus o en español más que humanos) fueron apropiados por un amplio sector del movimiento transhumanista como marca distintiva. Aquí H++ hace alusión a una tendencia revisionista, militante y ficticia del transhumanismo contemporáneo. Aclaro, no se refiere a ningún colectivo transhumanista del que tenga conocimiento. A esta entidad corporativa se refiere el "nosotros" diseminado con insistencia a lo largo de todo el texto (el uso del masculino plural es también una decisión narrativa intencionada). Cualquier coincidencia con la realidad es fruto de la coincidencia.



**1.HARDER, BETTER, FASTER, STRONGER:
TRANSHUMANISMO GNÓSTICO, ERÓTICA
DE LA ANTICARNALIDAD Y UNA BREVÍSIMA
GENEALOGÍA DESVIADA DEL CÍBORG**



1. Harder, better, faster, stronger: transhumanismo gnóstico, erótica de la anticarnalidad y una brevísima genealogía desviada del cibernético

Se extingue la mano de obra a pan, agua y medicamentos.

La última mujer aborta al Hombre Nuevo, acaba con la especie.

Y entonces, piernas ortopédicas sostienen el peso de personas protéticas:

Maniqués, estatuas, muñecas inflables.

Muerte al Capitalismo con rostro humano,

larga vida a la explotación de la máquina por la máquina.

Conspiración autista – He visto a Dios, es una cámara de seguridad (2015)

El transhumanismo es un movimiento filosófico y cultural digno de atención. Tiene numerosas vertientes y lecturas regionales, ha acumulado adeptos dentro y fuera de la cadena trófica de la industria tecnológica, y cuenta con un poder de persuasión y convocatoria incuestionables. No es de extrañar que disfrute de resonancias y simpatizantes en prácticamente todas las áreas de las industrias culturales y del entretenimiento. Desde las narrativas de superhéroes, pasando por la música popular y llegando hasta manifestaciones en el seno del arte académico, el transhumanismo demuestra una alta propagación y capacidad para bascular a través de diversos campos. Podemos tomar como ejemplo al sector del performance multimedia contemporáneo, que en poco menos de 50 años ha sido el nicho de importantes personalidades que se destacan por la experimentación de diversas tecnologías en sus propios cuerpos. Entre los exponentes más citados tenemos a los archiconocidos artistas Stelarc (Limasol, 1946) y Orlan (Saint-Étienne, 1947). Más recientemente, se ha renovado su impulso gracias

a la camada de artistas emergentes liderada por Neil Harbisson (Barcelona, 1984) y Moon Ribas (Mataró, 1985), quienes mantienen intercambios con los debates internos del transhumanismo o son asociados con los mismos¹⁷ por comentaristas y críticos de diversas filiaciones disciplinares.

Antes de proseguir, es necesaria una nota aclaratoria. El panorama que ofrezco a continuación se revelará útil con el avance del texto. Me interesa aclarar los principales proponentes, periodos de desarrollo y simpatías políticas del transhumanismo para que eventualmente sea más fácil advertir sus divergencias con corpus conceptuales que irán apareciendo, como es el caso del posthumanismo o el aceleracionismo xenofeminista. Es igualmente, una salvedad necesaria dada la posible similitud con la terminología empleada por Nadia Granados y Praba Pilar. Nociones como posthumanidad, Singularidad, y la reconstrucción conceptual del cuerpo como *plataforma*, se les acercan y pueden figurar como declinaciones de un *phylum* filosófico común. No es el caso. Son formulaciones coetáneas, posmodernas y por momentos conceptualmente colindantes. Todas se preguntan por las tecnologías y los límites de lo humano, se implican en cuestionamientos ontológicos profundos y tienen el futuro en su punto de mira; pero sería más preciso afirmar que el transhumanismo y las corrientes filosóficas mencionadas rivalizan, situándose en puntos diametralmente opuestos del espectro académico y político.

El transhumanismo mantuvo un perfil relativamente discreto hasta finales de los años noventa, cuando era casi exclusivamente un tema de interés para una minoría de entusiastas en el ámbito universitario. El ideario transhumanista logra decantarse hacia los años ochenta, propulsado por la masificación de internet y la aparición de grupúsculos de estudio diseminados mayoritariamente en los Estados Unidos de América. A estos dos factores habría que añadir la bonanza de la industria tecnológica

¹⁷ Stelarc es el único artista de este listado que se identifica abiertamente como transhumanista. Orlan, arroja su trabajo bajo la denominación de «arte carnal»; por su parte Neil Harbisson y Moon Ribas se reconocen como «artistas cibernéticos». En una entrevista brindada por Ribas a Desirée Jaimovich para el medio Infobae (1 de diciembre de 2019), declaró que no se siente tan cercana a este movimiento y que no se define a sí misma como transhumanista ni como una entidad posthumana. Entrevista disponible en <https://www.infobae.com/america/2019/12/01/transhumanistas-y-cyborgs-chips-antenas-y-camaras-en-el-cuerpo-para-desafiar-los-limites-de-la-vida/> (Consultado el 4 de octubre de 2021).

norteamericana, principalmente en Silicon Valley, que en los años siguientes se convertiría en epicentro de la innovación y modelo paradigmático de la gestión de negocios y financiación de la creatividad y la ciencia aplicada en las economías tecnoliberales (Sadin, 2018). En todo caso, parte de sus postulados se incubaron desde mediados del siglo XX gracias a la carrera espacial, avances relevantes en el campo de la medicina, la física teórica, y la popularización de la ciencia ficción en el cine y la literatura de masas. Es de hecho, en ese clima que en 1957 el término transhumanismo es acuñado por el biólogo, eugenista y futurólogo británico Julian Huxley:

La especie humana puede, si así quiere, trascenderse a sí misma, no sólo enteramente, un individuo aquí de una manera, otro individuo allá de otra manera, sino también en su integridad, como humanidad. Necesitamos un nombre para esa nueva creencia. Quizás transhumanismo puede servir: el hombre sigue siendo hombre, pero trascendiéndose a sí mismo, realizando nuevas posibilidades de, y para, su naturaleza humana (Citado por Pugliese, 2020: 433)

Posteriormente el transhumanismo sería temporalmente rebautizado por el filósofo Fereidoun M. Esfandiary con su propio seudónimo: «FM-2030», alusión a su convicción de que “(...) en el 2030, al cumplir cien años de su natalicio, sería posible tener la capacidad tecnológica para ser despertado de su estado crónico” (Cardoso y Cabrera, 2014: 68). A FM-2030 debemos una primera sistematización de los postulados transhumanistas. El ser humano es caracterizado como un organismo abierto al cambio y se explicita la idea de un humanismo en *transformación* (Cardoso y Cabrera, 2014). Sería igualmente el responsable la primera problematización y mención extensa de “prótesis y mejoras en relación con interfaces biónicas, las cirugías plásticas, el uso acelerado de tecnologías telemáticas y retos como la reproducción artificial de vida —eugenesia, manipulación genética, entre otros—” en la esfera de reflexión transhumana (Cardoso y Cabrera, 2014: 68).

Es solo hasta entonces cuando un grupo de pensadores, entre los que se cuentan científicos y artistas futuristas, empezó a organizar el movimiento que, entre otras cosas, propone la expansión de los humanos y de sus capacidades hasta convertirlos en poshumanos (...) (Cardoso y Cabrera, 2014: 68).¹⁸

18 Los autores no aclaran a qué artistas futuristas se refieren, y si con “futuristas” aluden a seguidores de la vanguardia fundada por Marinetti. Podemos especular que tienen

Muchas de las consideraciones de FM-2030 se condensan en su escrito de 1973, *Up wingers: A futurist manifesto*, donde conjuntamente a lo ya mencionado, prefigura la fogosidad de sus seguidores frente al viaje espacial. Los restos mortales de este consecuente pensador permanecen criogenizados en las instalaciones de la empresa Alcor¹⁹ (O'Connell, 2020), aguardando ser resucitado en una lista de espera en la que también se cuentan los cadáveres del actor estadounidense Dick Clair (Kunen & Moneysmith, 1989)²⁰ y el beisbolista Ted Williams.

La tradición de Huxley y FM-2030, será puesta al día por el filósofo de la Universidad de Oxford Nick Bostrom y su colega David Pearce, dos militantes transhumanistas veganos²¹ que en 2004 fundaron la organización sin ánimo de lucro *World Transhumanist Association* [Asociación Mundial Transhumanista], hoy conocida como *h+ y/o Human Plus* [Más que humanos]. Este es el punto de inflexión definitivo para la popularización del transhumanismo como un movimiento filosófico y cultural de gran alcance. La extensa producción literaria Bostrom y Pearce, la multiplicación de grupúsculos de investigación multidisciplinar en prestigiosas universidades y la promoción del trabajo de artistas de todas las disciplinas fueron cruciales durante este periodo.

En la actualidad los principales ideólogos del transhumanismo gozan de un vasto reconocimiento que desborda los círculos de iniciados en el tema. La pareja de esposos Max More y Natasha Vita-More, directores e inversionistas del proyecto de criogenización *Life Extension Foundation Alcor* [Fundación Alcor para la extensión de la vida] (1972-actualidad); y

en mente a Natasha Vita-More y Stelarc, cuyas carreras como artistas han sido paralelas al desarrollo del transhumanismo y quienes se han aventurado a teorizar para el movimiento.

¹⁹ El número conmemorativo de la revista *Cryonics* dedicado a la memoria de FM-2030, publicada por esta misma empresa, está disponible en: <https://www.alcor.org/docs/cryonics-magazine-2000-04.pdf> (Consultado el 7 de octubre de 2021)

²⁰ Copia digital del artículo originalmente publicado en la revista *People* (julio 17 de 1989). Disponible en culteducation.com/group/809-alcor/1470-reruns-will-keep-sitcom-writer-dick-clair-on-ice-indefinitely.html (Consultado el 8 de octubre de 2021.)

²¹ Aunque pueda parecer un dato anecdótico hay que señalar que el proyecto de prolongación de la vida humana y/o anulación del envejecimiento defendido por estos dos filósofos incluye recetarios estrictamente veganos como parte de las medidas necesarias para alcanzar dichos fines.



Imagen 5. Human + (2014) Imagotipo de la corporación Human Plus (Según la fuente "símbolo H+ del transhumanismo"). Tomado del artículo de Wikipedia "Transhumanismo". [Imagen digital] Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Transhumanismo#/media/Archivo:Transhumanism_h+_2.svg

Raymond Kurzweil, director del área de ingeniería de *Google*²² adelantan congresos, realizan publicaciones periódicas y hacen pronunciamientos con una gran acogida del público general en numerosos países del norte global. Estos son solo algunos de los integrantes más reputados de un nuevo subgrupo de celebridades y líderes de opinión vinculados a la industria tecnológica, en un terreno previamente allanado por otros multimillonarios como el desaparecido Steve Jobs y su eterno rival Bill Gates. Se nos presentan como miembros eméritos de una nueva cohorte de especialistas *pop* que, investidos con rimbombantes reconocimientos académicos e inmensas cantidades de dinero, se arrojan el título de *voces autorizadas* para guiarnos hacia el futuro, de administrar como inversionistas el presente en base a rendimientos esperados y metas de productividad.

El relativo protagonismo del que goza el transhumanismo actual no responde exclusivamente a su longevidad, excentricidad y esfuerzos propios. Aunque tuviéramos en consideración el lucrativo impacto que han tenido las explícitas alusiones hechas por iconos del entretenimiento como las cantantes Björk, Arca, Grimes; o las agrupaciones de música electrónica Kraftwerk y Daft Punk²³, y el ineludible impulso que le ha brindado el mediático multimillonario Elon Musk, seguiríamos contando con un diagnóstico parcializado. El transhumanismo es irreductible a su impacto en el mundo del espectáculo, aunque su participación en él no sea un dato menor y sea el espacio de contacto predilecto para el gran público. El investigador independiente Mark O'Connell (2020) realiza una observación interesante al respecto, cuando lo caracteriza como un movimiento que captura...

22 Al respecto consultar "Google Hires Famed Futurist Ray Kurzweil", nota periodística de John Letzing en Wall Street Journal edición digital del 14 de diciembre del 2012. Disponible en <https://www.wsj.com/articles/BL-DGB-25711> (Consultado el 4 de octubre de 2021).

Kurzweil también es cabeza de los programas de investigación en aprendizaje automático y procesamiento de lenguaje natural en esta corporación.

23 Un análisis extenso de la relación entre estos artistas de la industria musical y el transhumanismo es presentado por el crítico y propietario del canal de difusión en YouTube *Music Radar Clan* (13 de mayo de 2021). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b8XXKYa19ws> (Consultado el 24 de junio de 2021)

Capítulo 1

(...) algo fundamental sobre la época concreta en la que nos encontramos, y en la que regularmente se nos pide que consideremos cómo la tecnología está cambiándolo todo para bien, que reconozcamos hasta qué punto una aplicación, plataforma o dispositivo concreto está haciendo del mundo un lugar mejor. Si tenemos esperanza en el futuro —si pensamos que tenemos algo parecido a un futuro—, este se basa en gran parte en lo que podamos lograr mediante nuestras máquinas. En ese sentido, el transhumanismo es una intensificación de una tendencia ya implícita en gran parte de lo que entendemos por cultura dominante, en lo que así mismo, dando un paso más, podemos llamar capitalismo (Pág. 16-17),

El transhumanismo cumple entonces una función ideológica importante dentro del capitalismo contemporáneo. Se impone como marco de referencia unitario —y no siempre consciente— desde el que se experimenta la interacción subjetiva con la tecnología. La convierte en un dato sin aparente significación política o en su defecto, con potencias inherentemente progresivas. El transhumanismo pormenoriza y aplanar los efectos perversos del progreso tecnológico en aras de *reencantar* el mundo, a la sazón de un racionalismo y utilitarismo extremos, que revierten las tornas del análisis propuesto por Max Weber a propósito de la llegada de la modernidad (O'Connell, 2020). Dentro de su construcción discursiva, la razón aplicada y el método científico son enarbolados como únicas vías posibles para rehabilitar la posibilidad de un futuro en el que se concretan las promesas incumplidas de la ilustración, al mismo tiempo que se alcanza una forma de vida aseptizada de las desavenencias inherentes a nuestra biología. Dicho de otro modo, el transhumanismo no representa ninguna amenaza para el capitalismo contemporáneo, sino que opera como una forma de prospección futurista concatenada con su agenda continuista. El transhumanismo representa, para decirlo con el colectivo xenofeminista *Laboria Cuboniks* (2017): *una clausura del futuro*.

Existen acercamientos entre el transhumanismo y el marxismo, reformulaciones cercanas al anarquismo y otras formas de acción anticapitalista. Todas ellas son minoritarias y están lejos de disputar la hegemonía cultural conquistada por la facción atrincherada en Silicon Valley. Francesca Ferrado (2013) reconoce tres corrientes mayoritarias dentro del transhumanismo: 1) la vertiente libertaria, que invoca el libre

mercado como garante del “derecho humano al aumento tecnológico” (pág. 24); 2) la democrática o liberal, que procura garantizar acceso igualitario a las tecnologías de mejoramiento; y 3) la extropianista, fundada por Max More en 1990, esta es muy cercana al anarcocapitalismo y se rige por los principios de “progreso perpetuo, auto-transformación, optimismo práctico, tecnología inteligente, sociedad abierta (...), un único objetivo compartido y pensamiento racional” (More, citado en Ferrado 2013: 24). Todas ellas permanecen impasibles ante las condiciones estructurales que sustentan el modelo de desarrollo capitalista. Cuando no lo ensalzan o sugieren su intensificación, simplemente lo omiten, dando por sentado que de él se derivan condiciones de existencia deseables o bien que sus asimetrías son fácilmente superables (por medios técnicos) sin hacer tambalear sus cimientos.

Tomemos como ejemplo dos pasajes diseminados a lo largo de lo que seguramente sea el compendio de filosofía transhumanista más completo con el que contamos en la actualidad, *The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future* (2013), editado —para sorpresa de nadie— por More y Vita-More. En el ensayo titulado *Trans and Pos* (2013) del investigador Damien Broderick, quien otrora colaboró con el prolífico autor italiano de ciencia ficción *ribofunk*²⁴ Paul di Fillippo y el editor literario David Pringle; comenta:

[Marx] falló en su teoría de la pauperización inevitable de los pobres en el capitalismo. Mis padres fueron trabajadores rasos y criaron a seis hijos en relativa pobreza. Al mirar ahora la gran pantalla de mi computadora y dar un sorbo a mi bebida calentada en el microondas, solo puedo dudar. No es excesivamente cómodo, pero sin duda lo es teniendo en cuenta los inflados estándares de hoy. La riqueza derivada del conocimiento, especialmente del tipo que mejora la salud y la esperanza de vida, tiende a extenderse cada vez más, ocurre incluso, en el Tercer Mundo. (Pág. 432.)²⁵

²⁴ Fruto de la combinación de los vocablos ribosoma y funk. También conocido como *biopunk*. Es un subgénero subsidiario de la ciencia ficción ciberpunk que especula sobre los usos y consecuencias de tecnologías biológicas por encima de las tecnologías de la información. Di Fillippo propone el término en su libro homónimo de 1996.

²⁵ La traducción es mía

Las afirmaciones de Broderick deberían, así mismo, hacernos dudar de sus conocimientos sobre filosofía política. ¿Qué tan al tanto está de las difíciles condiciones investigativas a las que se enfrentan los científicos que trabajan estos campos en Latinoamérica y el continente africano?, en su texto no presenta pruebas, indicadores de desigualdad, crecimiento económico ni de inversión pública y privada en el sector biomédico del “Tercer Mundo”. Sin ir más lejos, no tiene en cuenta el progresivo empobrecimiento de la clase media mundial, las continuas crisis con potencial pandémico que han asolado a Unión Europea en los últimos 50 años, ni los cordones de pobreza que hoy contornean las urbes del norte planetario. La riqueza producida por estas industrias se acumula en unas pocas manos y sus avances no son puestos a disposición de la población general porque, con frecuencia, sus precios resultan prohibitivamente elevados.

Por otro lado, su visión rivaliza con los análisis de autores como Arturo Escobar (2007) y Wolfgang Sachs (1992), quienes han estudiado detenidamente la tensión medioambiental y socioeconómica que atraviesa las relaciones de producción capitalista en un sistema mundializado y basado en la división internacional del trabajo. Sachs (1992), en una todavía vigente revisión crítica del concepto de *desarrollo sostenible*, demuestra cómo desde el arribo de Colón a tierras americana las dinámicas de sujeción política y económica entre las potencias coloniales y los territorios “descubiertos” han estado integralmente atravesadas por una dimensión geo-espacial y temporal desigual.

El virulento proceso de conquista americana fue el capítulo inaugural de una nueva configuración geopolítica, la polarización del globo en dos grandes sectores: el norte global, constituido por los imperios-nación beneficiados de las actividades extractivas oficiadas en las colonias, y el sur geopolítico, correspondiente a los territorios explotados, aquellos sobre los que dolorosamente reposa el bienestar fiscal de su antípoda geográfica. La propuesta de este autores que la noción *desarrollo sostenible* se cristaliza entre los años 70 y 80, cuando los prejuicios derivados de la carrera desarrollista inaugurada por Harry Truman desbordan su ubicación canónica y logran —vía una travesía transatlántica que imita en contrasentido la ruta marítima trazada por Colón— afectar las realidades norteamericanas.

Estos autores recurren a las tensiones entre *espacio-tiempo y naturaleza-justicia*²⁶ para organizar sus análisis. Para el caso de la primera diada, Sachs (1992) describe cómo durante las últimas décadas del siglo XX la narrativa desarrollista fue interpelada por sus propias contradicciones. Las generaciones que confiaban en la posibilidad de hipotecar los efectos dañinos del desarrollo capitalista para que fueran enfrentados en épocas posteriores, descubren que la magnitud del daño medioambiental hacen de dicha posibilidad insostenible e ingenua. El distanciamiento temporal que la barrera geográfica objetiva entre norte y sur brindaba se hizo insuficiente, por lo que la pobreza, la inmigración forzosa y la catástrofe ambiental comenzaron a tener consecuencias en suelo norteamericano y europeo.

La realidad confirmaba, en primer lugar, que el desarrollo (económico y tecnológico) no es un proyecto político capaz de distribuir uniformemente por todo el espacio global los réditos socio-económicos del crecimiento capitalista y que, en cambio, sí tiene la propiedad de diseminar sus efectos nocivos. En segundo lugar, la crisis ambiental demostró que el desarrollo no podía continuar siendo contemplado como un proyecto extendido indefinidamente en el tiempo, los recursos terrestres, en cuanto condición de producción *sine qua non*, tienen tasas de consumo y recuperación limitadas e insuficientes para la reproducción material de las sociedades capitalistas. En el caso de la dupla naturaleza-justicia se despliega una función inversa: lograr condiciones materiales de existencia más justas y equitativas sin que ello conlleve transformaciones políticas profundas, demanda una explotación intensiva de “recursos naturales” que, en caso de ser efectuada, sólo agravaría la ya preocupante situación medio-ambiental y geopolítica del sur global.

Damien Broderick (2013) ignora la robusta cantidad de hechos fehacientes que invalidan su argumento. Y como si fuera poco, legítima su excepcional experiencia biográfica como una confirmación autorreferencial de sus amoríos políticos. En un tramo anterior de este

²⁶ Tiempo-Espacio, y Justicia-Naturaleza, son los cuatros puntos cardinales sobre los que se ha desplazado el concepto de desarrollo sostenible, una teorización que surge entre los años setenta y ochenta a raíz de lo que Arturo Escobar denomina la *problematización de la relación entre naturaleza y sociedad*.

Capítulo 1

mismo texto, Broderick lleva su planteamiento más lejos cuando, en un diálogo diacrónico con Francis Fukuyama²⁷ sobre la *confianza* y la *dignidad* como valores fundamentales de las sociedades capitalistas y sus proyecciones futuras, comenta:

Curiosamente, la dignidad no fue un estatus especial otorgado por Dios a la humanidad; de hecho, Fukuyama afirmó en *La Gran Ruptura* que, “una gran cantidad de comportamiento social no es aprendido, sino parte de la herencia genética del hombre y sus antepasados, los grandes simios” (Fukuyama 1999: 166). *Es la naturaleza de nuestra especie, nuestra esencia evolucionada como humanos en lugar de ovejas o lobos, la que nos concede estos derechos generales que florecen mejor bajo el capitalismo global.* (Pág. 431. El destacado es mío)²⁸

De repente el capitalismo se convierte en el correlato de una idea trascendental y esencialista de naturaleza humana no especificada por Broderick. Esto le permite organizar transhumanismo, desarrollo capitalista y naturaleza humana como partícipes de una unidad autoevidente que despeja cualquier intento de desvincular sus términos o imaginar un transhumanismo que se dirija a la consecución de un horizonte postcapitalista. Este autor, en conjunto con Max More, son casos límite en la teorización de esta presunta correspondencia antropológica. Posiciones similares, aunque convenientemente atenuadas, son rastreables entre múltiples futurólogos e ideólogos transhumanistas, como la antes citada Amy Webb (2020). El transhumanismo es radical en sus posturas antropológicas tecno-darwinistas y proporcionalmente flácido en sus aspiraciones de transformación política.

Teniendo esto en cuenta y volviendo a las tres ramificaciones sugeridas por Ferrado, deducimos que en conjunto estos autores y sus propuestas representan lo que podemos denominar provisionalmente «transhumanismo canónico» (O’Connell, 2020), en tanto sus diferencias son insustanciales, todas imponen un discurso culturalmente dominante sobre el desarrollo tecnocientífico, confluyen políticamente y se mantienen regulares en sus definiciones y finalidades vertebrales. Del mismo modo,

²⁷ El texto en cuestión es *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

²⁸ La traducción es mía.

se trifurcan partiendo de una matriz genealógica común y no se plantean como líneas de acción mutuamente excluyentes. Independientemente de sus diferencias programáticas, responden a la misma definición: “el transhumanismo es un movimiento que defiende nada menos que una emancipación total de la propia biología” (O’Conell, 2020: 16) mediante el uso extensible de la razón y la ciencia aplicadas.

Aunque pueda parecer una decisión obvia traer a la palestra el transhumanismo en una investigación de esta naturaleza, su aparición requiere de algunas explicaciones que puntualicen su correspondencia con el análisis del trabajo de Nadia Granados y Praba Pilar. Las disertaciones sobre el impacto de la tecnología en la cotidianidad, la constitución del cuerpo humano y las dinámicas de interacción actuales, recurren con frecuencia a la diada conformada por posturas tecnófilas y tecnofóbicas para desdoblarse su diagnóstico. Esta no será la excepción. Sin embargo, esta bipolaridad es demasiado basta, su revisión concienzuda excede los alcances de este apartado y no resulta del todo provechosa para los objetivos de mi investigación. He seleccionado el transhumanismo canónico como personaje conceptual para dramatizar el posicionamiento tecnófilo por varios motivos (todos ellos expuestos en el artificioso manifiesto que inaugura el texto). A continuación, diseccionaremos un punto nodal del transhumanismo que resulta particularmente relevante para el estudio de estas artistas: su punto de vista sobre la carnalidad — por ahora— inherente a la existencia humana.

Transhumanismo: una erótica de la anticarnalidad

*Si el espíritu llegó a ser debido al cuerpo,
es una maravilla de maravillas.
De hecho, estoy asombrado de cómo esa
gran riqueza ha venido a morar en esta pobreza.*

-Evangelio copto de Tomás: 29

Repasemos por un momento el arquetipo del vampiro en la cultura popular contemporánea. Desde la publicación de *Entrevista con el vampiro* (1976) de la hoy arrepentida y devota cristiana Anne Rice, y gracias al

Capítulo 1

arrollador éxito de la adaptación cinematográfica homónima protagonizada por el *sex symbol* de los años noventa, Brad Pitt; el vampiro dejó de ser una criatura grotesca o abominación del orden natural para mutar en un objeto de deseo. La saga de romance adolescente *Crepúsculo* (2005-2020), de la autora mormona Stephenie Meyer, igualmente llevada al cine con las actuaciones de los agraciados Robert Pattinson (como el vampiro Edward Cullen) y Kristen Stewart (como la adolescente humana enamorada (Bella Swan), continúa la tradición de Rice. En ambos casos vemos una versión dulcificada y refinada de los vampiros, son seres humanos perfeccionados, que emanan una energía erótica irresistible y un atractivo físico que haría ebullición los bajos instintos de cualquier mortal.

Los vampiros confeccionados por Meyer bien podrían ocupar un lugar honorífico en el repertorio de fantasías húmedas del pensamiento transhumano. Todos ellos se nos presentan como hombres y mujeres con capacidades físicas sobrehumanas. Se desplazan más rápido que cualquier medio de transporte conocido, pueden detener un auto en movimiento con una sola mano, sobrevivir a la intemperie en condiciones extremas, e incluso, con algo de fortuna, poseer capacidades cognitivas superiores que les permiten leer la mente, anticipar el futuro o infligir daño a sus adversarios sin siquiera tocarlos. Todo esto empaquetado en cuerpos que no envejecen. Atractivos, imberbes y perfectamente tonificados. Los vampiros maldicen su inmortalidad, pero matan el tiempo mofándose de los mortales, decorando sus mansiones campestres, castillos y catedrales mediterráneas, tocando el piano y seduciendo jovencitas.

Curiosamente, el patriarca de la familia Cullen, Carlisle Cullen (interpretado por Peter Facinelli), es un médico centenario con el aspecto de un hombre en sus tardíos treinta consagrado al ejercicio físico, la dieta vegetariana y el perfeccionamiento del espíritu. Igual que Kurzweil, More y Broderick se ve a sí mismo como un filántropo comprometido, un millonario que sopesa cuidadosamente las consecuencias de la inmortalidad mientras trabaja en su laboratorio privado. La trama de *Crepúsculo* nos lleva de la mano en un romance plagado de tensión sexual contenida y puritana, de reafirmación de la familia nuclear heteronormada; condena del sexo prematrimonial, la fornicación y la animalidad. Es una oda a las buenas maneras y la corrección moral. Los vampiros de Meyer son monstruos

domesticados, despojados de cualquier resquicio demoníaco y menester terrenal: están evangelizados, consagrados a una forma de vida cuasi monástica en la que el cuerpo sin límites biológicos ha sido cuidadosamente auto disciplinado. En contraste, los antagonistas del drama son vampiros y hombres lobo menos *civilizados*, a veces sibaritas, otra veces maleducados y más cercanos a la imagen hollywoodense de las pandillas juveniles, pero igualmente estigmatizados por su relación obsesiva con un algún pecado capital.

Detengámonos sobre la portada más famosa del primer libro de la saga. Sobre un fondo insondablemente negro, las manos extendidas de una mujer pálida como un cadáver sostienen una manzana madura que conserva parte de su tallo. El fruto transmite sensación de frescura, como si hubiera sido recién arrancado del árbol. Es una imagen económica, con colores contrastantes y pocos elementos. Una portada austera y aun así, soterradamente exuberante y sensual. Apela a un lenguaje común y bien conocido en occidente y el mundo semita. Automáticamente nos retrotrae al mito de Adán y Eva, su expulsión del paraíso tras caer en la tentación de morder el fruto prohibido y su repentinamente vergonzosa desnudes. ¿Qué fruto nos ofrecen los transhumanistas? La pregunta tiene múltiples respuestas. La que me interesa es la que nos conduce a la consabida correspondencia entre la manzana, el conocimiento y la inmortalidad, aquella que me permite hablar sobre cómo los transhumanistas conciben este «conocimiento» robado a los dioses o la naturaleza, cómo única vía posible para realizar el potencial sobrehumano —y hasta cosmético— de los vampiros de Meyer en nuestros propios cuerpos, para inmediatamente después, revelar su desprecio por la carnalidad humana y denunciar la insuficiencia de la existencia matérica.

La erótica del discurso transhumanista me recuerda el flujo truncado y fluctuante de deseos presente en la prosa de Meyer. El cuasi manifiesto que inaugura este trabajo, no por ser irónico y hasta caricaturesco, debe dejar de ser leído como un ritual de cortejo. En él se hurga en nuestros más profundos deseos de trascendencia e inmortalidad para justificar una vida aseptizada. Vampiros y transhumanistas son expertos en las artes oscuras de la seducción, en movilizar nuestros afectos para persuadirnos de abrazar su gélido proyecto. Unos lo hacen para saciar su sed de sangre y pasión, los otros, para captar capital de riesgo, atención mediática y preñar nuevos adeptos.

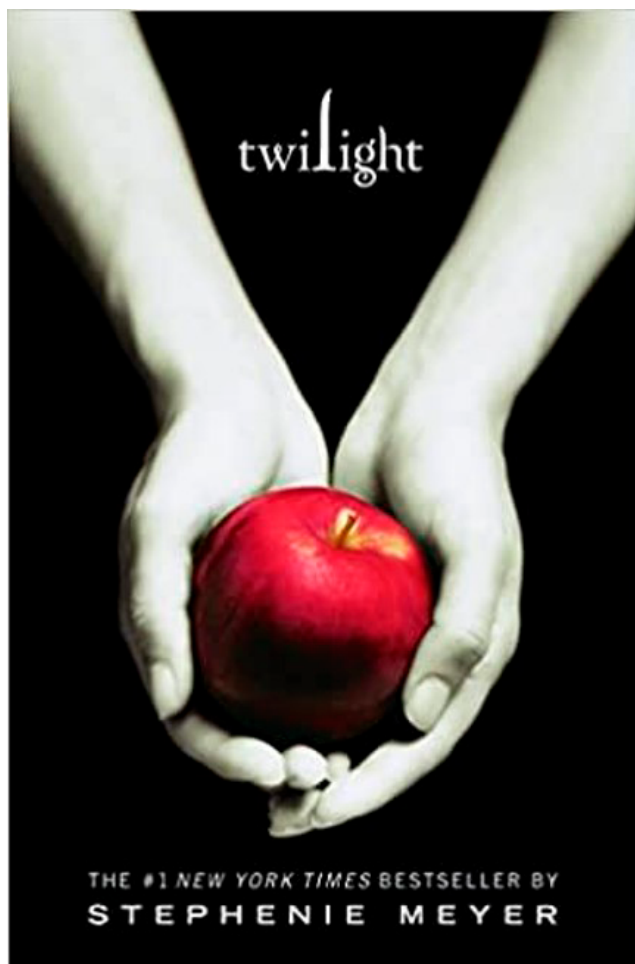


Imagen 6. Little Brown and Company (2006). Portada del libro *Twilight* en su edición original en inglés. [Imagen digital]Primero de la saga homónima. Tomado de <https://www.amazon.com/Twilight-Saga-Book-1/dp/0316015849>

Paula Sibia (2013), reconoce la urgencia moderna la consecución de un “hombre postorgánico” como heredera de las observaciones realizadas por el pensador renacentista Giovanni Pico Della Mirandola en su *Oratio de Hominis Dignitate* (1486). Este texto, considerado el “manifiesto del Renacimiento” (Pugliese, 2020), apareció súbitamente clavado en las puertas de Roma invocando un derecho hasta el momento impensable por los círculos más ortodoxos del dogma católico. Dando vuelta a varios

pasajes pertenecientes al libro del Génesis, Mirandola defendió el derecho y deber del hombre a convertirse en su propio artífice haciendo uso de la *tekné* para decidir los elementos diferenciales de su propia naturaleza. De este modo, el perfeccionamiento moral y espiritual dejaría de operar como horizonte teleológico único y daría paso a una nueva empresa: *forjarse a sí mismo*.

Cuando Dios terminó la creación del mundo, empieza a contemplar la posibilidad de crear al hombre, cuya función será meditar, admirar y amar la grandeza de la creación de Dios. Pero Dios no encontraba un modelo para hacerlo. Por lo tanto se dirige al primer ejemplar de su criatura, y le dice: “No te he dado una forma, ni una función específica, a ti, Adán. Por tal motivo, tendrás la forma y función que desees. La naturaleza de las demás criaturas la he dado de acuerdo con mi deseo. Pero tú no tendrás límites. Tú definirás tus propias limitaciones de acuerdo con tu libre albedrío. (Della Mirandola, 2012 [1486]: 6. Citado por Pugliese, 2020: 436)

Esta idea del Adán liberado del mandato divino y como tal, abierto a la intervención y mejoramiento, será llevado a su máxima expresión y diversidad dentro de las sociedades basadas en economías capitalistas (Sibilia, 2013). El mismo Nick Bostrom reconoce a Mirandola como antecedente directo del pensamiento transhumano y precursor del espíritu moderno que direcciona su proceder hasta el día de hoy. El progreso tecnológico propiciado por el capitalismo ha dado lugar a una lógica de perfeccionamiento técnico y crecimiento continuos. Todos los elementos constitutivos de la vida social son susceptibles de quedar desactualizados en plazos cada vez más cortos. El cuerpo humano es centro de la diana para los mandatos y efectos de esta *lógica de la obsolescencia*.

El hombre (pos)moderno, más sabio y consciente de su vocación demiúrgica, ve como paso a seguir la emancipación de los poderes terrenales: retar a la naturaleza y reconfigurar lo «dado» hasta en su faceta más fundamental con la asistencia incondicional del progreso tecnológico. En una primera instancia, la utopía transhumana consiste en la consecución de un cuerpo, de un cuerpo-máquina para ser más exactos, que ha reconstruido todo su hábitat, ya no a su imagen y semejanza sino más bien, a la medida de sus deseos. Los proponentes transhumanos aspiran vivir en un tecno-edén, en el que tal y como en el relato bíblico,

todo está a su servicio y disposición en una unidad aurea, solidaria y corporativa: máquinas y prótesis no representan ningún peligro, existen sólo en tanto vasallos de la supremacía humana y sus fines.

Podemos decir que el elemento distintivo de este ejercicio discursivo es el posicionamiento de la tecnología como un agente fundamentalmente positivo, puesto al servicio de mejorar la vida del *anthropos* (masculinizado, caucásico y económicamente solvente), en tanto artífice y poseedor de lo real (Haraway, 2017b). La tecnología actual aparece como un coadyuvante en la continuación de proyecto humanista ilustrado. El hombre reclama su derecho a la autopoiesis aún en los aspectos aparentemente intrínsecos de su propia existencia, decidiendo su destino y su *naturaleza* a plenitud. Los atributos de omnipotencia antes privativos de un único Dios le corresponden a un hombre divinizado y su más elevada creación, el equivalente sintético de Adán: la tecnología.

Así, el transhumanismo canónico se funda sobre un paradigma ambivalente y culposamente cristianizado del cuerpo humano, de ahí que rara vez nos encontremos con una definición sustanciosa del mismo. Sin embargo, algunas de las piezas que lo conforman son comentadas explícitamente y con tenaz insistencia en prácticamente todos los vademécums transhumanistas con los que contamos. Su presupuesto fundamental se remonta hasta Platón, exactamente al *Fedón*, diálogo donde integra elementos de la doctrina órfico-pitagórica en su filosofía (Casadesús, 2016). Este préstamo, como sabemos, fue crucial para su posterior apropiación en el dogma judeocristiano durante la Edad Media. Esta dicotomía rehabilita la naturaleza heterogénea e irreconciliable entre cuerpo y alma, y su subsecuente estimación desigual. La relectura transhumanista permuta la categoría «alma» por nociones como «inteligencia» o «mente», pero salvaguarda el planteamiento original que concibe el cuerpo a manera *prisión* o *tumba* de una manifestación extracorpórea y propensa a la virtuosidad.

Esta dualidad ha sido reorganizada en una unidad conocida con el neologismo *wetware*, fruto de la conjugación del morfema libre *wet*, en español *mojado*, haciendo alusión a organismos mayoritariamente compuestos por agua; y el morfema *ware*, *mercancía* o *bien*, relativo a

los términos informáticos *hardware* y *software*²⁹, que nos remiten a los componentes materiales de una computadora y los sistemas lógicos que operan en ella respectivamente. El origen del término es incierto, pero fue popularizado dentro literatura ciberpunk durante los años ochenta, principalmente gracias a obras como *Vacuum Flowers* (1987) de Michael Swanwick y la saga de cinco novelas *The Ware Tetralogy* (1982-2000), del escritor y matemático Rudy Rucker, cuyo segundo volumen titulado *Wetware* (1988) especula sobre la transmisibilidad genética y reproductiva de organismos híbridos, entre humanos y robóticos, llamados *meatbop*. El *wetware*³⁰ humano sería entonces el encuentro entre un conjunto de estructuras morfológicas e interacciones fisicoquímicas (*hardware*), que soportarían el viaje de información a través de todo el organismo mediante señales eléctricas en una dinámica de estímulo y respuesta. Estas sustentarían la manifestación material de la mente y la consciencia (*software*), ambas de cualidades físicas inciertas, pero análogas respecto al estatus ontológico de la *información*.

El *wetware* es una abstracción *tecnodualista* convenientemente parcializada que condensa la concepción transhumana sobre nuestros cuerpos. Los segmenta en dos órdenes bien diferenciados. Uno *accidental*, carnal y prejuicioso. Otro *esencial*, compuesto por información articulada en los fenómenos visibles de la autoconciencia y la inteligencia humanas:

Cierto tipo de visión positivista extrema de la existencia humana insiste en que lo único que somos es *inteligencia*; y en una de sus acepciones el término *inteligencia*, además de aludir a la aplicación de habilidades y conocimientos, también hace referencia a la recopilación, extracción y archivado de información (O'Connell, 2020: 68-69)

29 Según el diccionario panhispánico de dudas, *hardware* "Puede sustituirse por expresiones españolas como equipo (informático), componentes o, en contextos muy especializados, soporte físico" (2005). *Software* "Puede sustituirse por expresiones españolas como programas (informáticos) o aplicaciones (informáticas), o bien, en contextos muy especializados, por soporte lógico (en oposición al soporte físico; hardware)" (2005). (Versión online consultada el 15 de octubre de 2021). Sin embargo el empleo de las voces inglesas está permitido por la RAE para su uso formal e informal.

30 A falta de una traducción satisfactoria he decidido mantener la voz inglesa.

Este segundo *orden esencial* es considerado, así mismo, origen de coordenadas para la experiencia vital, indiferentemente de si está sujeta a su receptáculo orgánico original o se encuentra —para utilizar las palabras de Ray Kurzweil— alojada en un «sustrato computacional más adecuado», es decir exento de emplear sus recursos en el “(...) mantenimiento de funciones de soporte vital (...)” (Citado en O’Connell, 2020: 69). La inteligencia y la mente serían manifestaciones independientes de nuestros cuerpos, únicas, perennes y transferibles gracias a tecnologías como la *emulación cerebral completa*. Los seres humanos poseemos una suerte de propiedad privativa de la especie, que probaría y sellaría la concesión hecha por Dios a Adán en la mitología herética de Mirandola.

Esta convicción encuentra su aplicación en las instalaciones de la, ya numerosas veces mencionada, corporación Alcor. Sus clientes tienen a disposición dos tarifas. La tarifa plena (\$220.000) permite a los «pacientes» criogenizar la totalidad de sus cuerpos en contenedores de un poco más de dos metros llamados *Dewar*. En caso de tener dudas sobre la pertinencia de conservar sus cuerpos enteros en el futuro, o querer ahorrar unos cuantos miles de dólares para engrosar la herencia familiar y tener un colchón monetario para su eventual regreso a la vida, los «pacientes» pueden solicitar que solo sea criogenizada su cabeza, autorizando al consorcio cercenar sus cuerpos inmediatamente después de la muerte (por la suma de \$80.000). Los «cefalones» (pacientes-cabeza), cuentan con ventajas adicionales, son más económicos en mantenimiento y preservan lo *realmente* importante de nuestra existencia actual: el cerebro, una computadora de carne que hace de anfitrión para la inteligencia y la identidad (O’Connell, 2020). *Alcor* lleva a la práctica el recurso humorístico explorado por Mat Groenig en la serie de animación *Futurama* (1999-2013), donde celebridades del siglo XX tienen la oportunidad de continuar con sus vidas gracias a la separación y cuidado clínico de sus cabezas.

El transhumanismo canónico desprecia la carnalidad, ve al cuerpo como equipamiento, consola, plataforma, empaque. Susceptible de actualización, pero inevitablemente condenado a la decadencia, la muerte y por lo tanto, a la disolución. Sus proponentes hacen hincapié en la relativa invariabilidad anatómica del *Homo Sapiens* moderno desde su aparición (hace entre 160 mil y 100 mil años) y en sus perjudiciales limitaciones. Nos

recuerdan permanentemente que somos comparativamente inferiores a otros organismos terrestres con mayor resistencia física, capacidad auditiva, olfativa y visual. El transhumanismo es una ideología embelesada con un reduccionismo anatómico que justifica una guerra velada contra la carne a causa de su incapacidad para suplir su estatus de productividad. El cuerpo está silenciado y condenado. Es un chivo expiatorio, en suma, el recordatorio persistente de una realidad profana.



Imagen 7. Groening, Matt (12 de diciembre de 1999). Fotograma del capítulo "A Head in the Polls" de la serie animada Futurama. [Imagen digital]. Vemos la cabeza del expresidente norteamericano AlGore ocupando el cuerpo del robot coprotagonista Bender. Tomado de: <https://www.imdb.com>

Aunque pueda parecer contraintuitivo, la corporalidad cibernética es un mal necesario en el pensamiento transhumano. Representa solo una etapa en su teleología tecno-darwinista. Es el equivalente de la vida antes de la muerte, el momento previo al eventual retorno de nuestras almas al cielo y su unidad indisoluble con Dios en el ideario cristiano. El cibernético transhumano se ocupa a regañadientes de lo mundano y no representa otra cosa que el desesperado intento por prorrogar la *vida útil* del cuerpo. El fin último del transhumanismo es liberarnos de nuestros *sustratos*

Capítulo 1

inadecuados, desmaterializarnos y huir de la muerte para fusionar nuestras mentes con un mar de información y paquetes de datos bien custodiados. Al respecto O'Connell (2020) nos comenta:

A veces el transhumanismo se considera un mero resurgimiento contemporáneo de las herejías gnósticas, una reformulación cuasi científica de una idea religiosa muy antigua. (...) Para los gnósticos, los humanos éramos espíritus divinos atrapados en una carne que era en sí misma la esencia del mal (Pág. 77)

Luego trae a colación este explicativo pasaje de un texto gnóstico recuperado por Rudolf Bultmann en su libro *El cristianismo primitivo*:

Primero debes desprenderte de la vestimenta que ahora llevas, el atuendo de la ignorancia, el baluarte del mal, el vínculo de la corrupción, la prisión oscura, la muerte viviente, el cadáver dotado de sentidos, la tumba que llevas contigo, la tumba que arrastras de un lado a otro, el ímprobo compañero que te odia animándote y te envidia odiándote... (Citado en O'Connell, 2020: 77)

En las finanzas transhumanas la inteligencia cotiza al alza, el cuerpo a la baja. La evolución tecnológicamente dirigida nos liberará de la carne y los resquicios de animalidad que la acechan, ambos activos con rendimientos inaceptables. Bienaventurados los vampiros que gozan de las mieles de la inmortalidad conservando sus cuerpos. Al resto —si la bolsa y el mercado así lo quieren, *amén*—, nos espera ser temporalmente *mejores, más rápidos, más fuertes*. Luego seremos una nube de datos subida en una *plataforma cuerpo diverso* o en una súper computadora.

La siguiente fotografía muestra algunos *Dewar* en funcionamiento. Se encuentran organizados cuidadosamente en dos hileras, uno frente a otro, creando un pasillo de cuerpos criogenizados anónimos e invisibles para nuestros ojos. Los silos cromados están coronados por pequeñas nubes descendentes de nitrógeno líquido y refrigerantes evaporados que han adquirido una curiosa densidad gracias a la luz azulada que baña la uniformemente la plateada habitación, que por cierto, comparte cierta familiaridad con las imágenes de naves espaciales y laboratorios futuristas comunes en el cine de masas. Por todas partes se extienden tímidamente tubos, cables y válvulas: los pacientes requieren el soporte vital que sus cuerpos ya no pueden darles. La fotografía es el resumen del símil que

igual a el cuerpo a un sistema informático en el capitalismo tardío: no solo se ha hecho obsoleto, es desechable. Ha de ser eventualmente tratado del mismo modo que la basura electrónica. Su lugar es una mesa de disección, averiguando si se puede reparar; un contenedor *Dewar* a la espera para tener los medios para hacerlo; finalmente un contenedor de residuos peligrosos porque su mal función es terminal. Solo nos sobrevivirá una inteligencia y conciencia puras.

¿no es el miedo a las tripas, a las vísceras, a la «mierda» en fin la que hace que el sistema tecnocientífico se refugie en pétreas, silíceas ensoñaciones de pureza por miedo en al cuerpo y sus excrescencias, por horror ante el vómito, la defecación y la muerte? (Duque, 2003: 179)

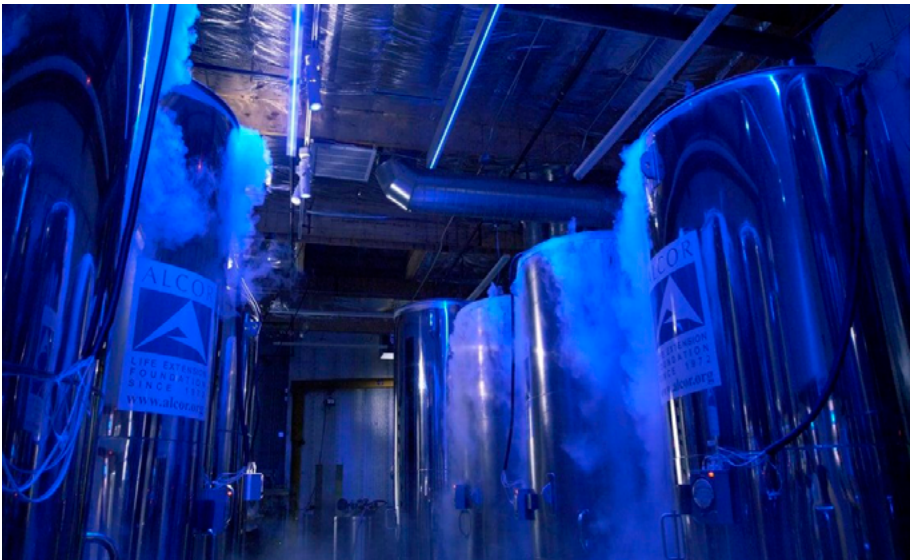


Imagen 8. John Kim/CNET (2020). Sin título. [Fotografía digital] Tomado del artículo periodístico "Frozen in time: Inside the facility preserving the dead through cryonics" de la reportera Claire Reilly para el medio digital /CNET (6 de julio de 2020). Disponible en: <https://www.cnet.com/pictures/frozen-in-time-inside-alcors-life-extension-the-facility-preserving-the-dead-through-cryonics/>

Los cuerpos congelados, sin movimiento, sin vida, a la merced de los multimillonarios de nuestra era son la epítome del cuerpo paciente descrito por Foucault. La erótica del transhumanismo es una erótica de la anticarnalidad, no le competen los cuerpos, sino el cuerpo como categoría homogénea, naturalista, totalizante y universal. Ignora que

las biografías, las disciplinas, el deseo, las relaciones subterráneas que establecemos con objetos, sustancias y otros seres también *hacen* cuerpo, que lo constituyen y reorganizan incluso en su más íntima materialidad. Prefieren, en cambio, un cuerpo dócil y objetificado, sin derecho a réplica, sometido silenciosamente a la razón instrumental. “La tecnocracia implica la absolutización de un solo tipo de razón, la instrumental... Para este paradigma todo ser y toda vida, incluidas las personas en su humanidad, se reducen a meros objetos de posesión, control y manipulación” (Scannone, citado en Pugliese, 2020: 430).

Esta es la erótica anticarnal transhumanista, que como decía Bataille *afirma la vida hasta en la muerte*. ¿Pero de qué forma?, la futurabilidad incorpórea transhumanista, al igual que las futurabilidades solidarias con el capitalismo (Berardi, 2019), son a mis ojos demasiado áridas, poco excitantes y hasta claustrofóbicas. Son insuficientes para conmover y movilizar a los cuerpos que existimos fuera de la limitada órbita de la tecno-trascendencia y fe tecnológica que apasiona a los adinerados inversionistas que, desde el norte global, juegan a ser los profetas de su propio credo: el tecnoprogresismo gnóstico. El transhumanismo canónico, (de aquí en más y en aras de la síntesis terminológica, transhumanismo gnóstico) se dirige a los afectos de una clase privilegiada, una clase que con frecuencia olvida la diversidad de la vida e ignora las asimetrías propias del contexto global, esas que hacen que los réditos y placeres derivados del estrechamiento humano-máquina, al igual que la riqueza, el padecimiento y la muerte, tengan un reparto desigual. Al resto nos queda abrazar nuestra cualidad de parias del tecno-edén, de gentiles y proscritos, de inteligencias en la materia equivocada, de cíborgs monstruosos latino-americanos.

Transhumanismo, cuerpo y tecnología en el performance de Stelarc: horizontalidad y verticalidad en suspensión

El artista chipriota Stelarc es la cara visible del transhumanismo gnóstico en el universo del performance multimedia y el arte electrónico. Su producción artística y puestas en escena han sido revisadas hasta el cansancio. Dentro del campo de las humanidades, y una buena parte de la crítica especializada, funge como referente paradigmático de la

triangulación entre cuerpo, tecnologías y arte contemporáneo. Es, por lo tanto y con diferencia, el artista transhumano más mediático y con mayor acogida en museos, galerías, espacios expositivos, centros de investigación y prensa. No es de extrañar, sus performances consisten en puestas en escena verdaderamente imponentes, con exoesqueletos funcionales y tremendamente enrevesados, implantes, shows de luces y declaraciones rimbombantes.

Sobre un fondo perfectamente negro, Stelarc expone la mitad de su torso desnudo. Se le ve asediado por las canas, con la piel arrugada y colgante. Mira a la cámara con un gesto cómplice y una leve sonrisa, asume que conocemos la intención del retrato: es una reproducción de una fotografía tomada años atrás que se convirtió en una auténtica *postal* del arte transhumanista. Como entonces, el elemento perturbador y foco de atención es el mismo: su obra *Ear on Arm*. De su antebrazo izquierdo sobresale su marca más polémica, el implante de una oreja cultivada a partir de sus propias células, insertada bajo su piel, estimulada para propiciar su crecimiento y luego fusionada con un micrófono bluetooth para transmitir en internet lo que *escucha* (Stelarc en entrevista con Bosco en *El País*, 2007).

Si bien este artista no se ha suscrito abiertamente a los delirios de trascendencia ya comentados, por cierto fuertemente cuestionado por científicos de renombre, como el neurocientífico brasileño Miguel Nicolelis y el físico especializado en nanotecnologías Richard A.L Jones; si es un convencido de la idea del *cuerpo obsoleto* enarbolada por los hermanos de su congregación. Como señala el filósofo español Félix Duque (2003), Stelarc trata a su cuerpo como “*un objeto de diseño*, a modo de material básico que ha de ser profundamente modificado por la máquina para acceder a un cuerpo *amplificado y transhumano*” y conseguir así “*esa especie de superhombres*” (Pág. 174).

Llegó el momento de preguntarnos si un cuerpo bípedo, que respira, con visión binocular y un cerebro de unos 1.400 cm³ es una forma biológica adecuada. No puede con la cantidad, complejidad y calidad de las informaciones que acumuló; *lo intimidan la precisión y la velocidad [...] El cuerpo no es una estructura muy eficiente, ni muy durable; con frecuencia funciona mal. Hay que proyectar a los seres humanos, tornarlos más compatibles con sus máquinas* (Stelarc citado en Sibila, 2013. El destacado es mío).

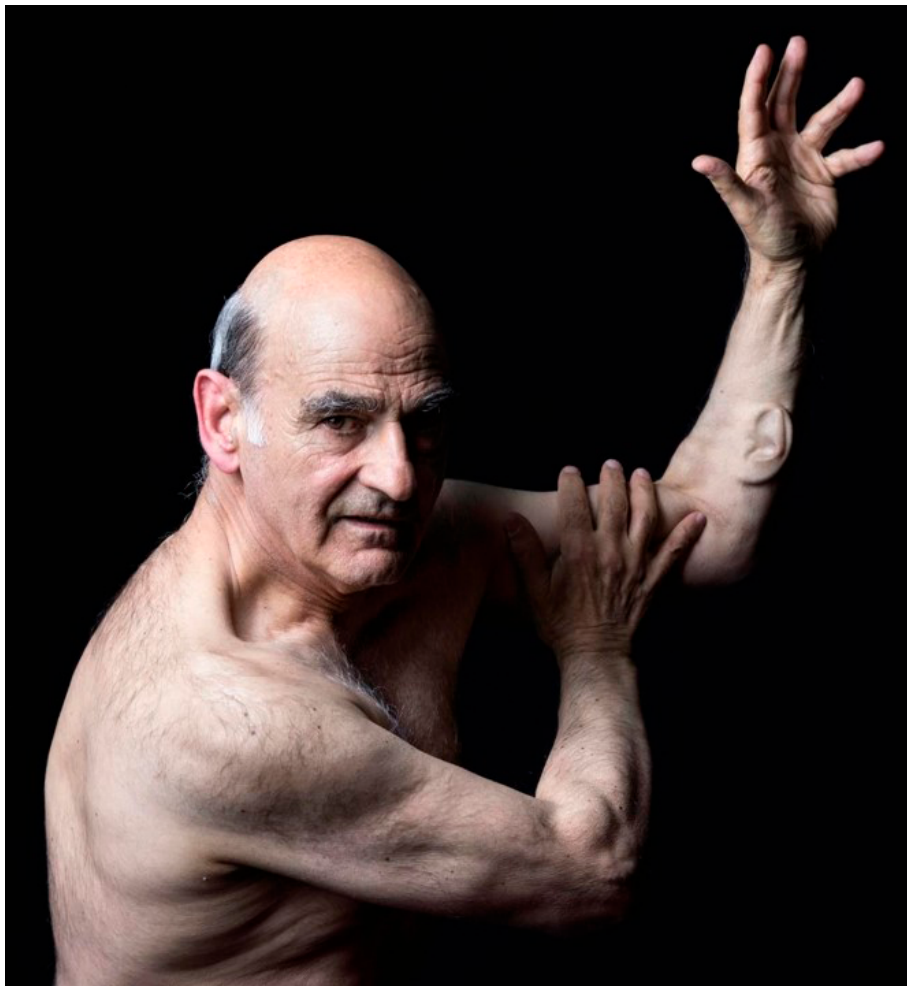


Imagen 9. Piero Viti (2016). "Ear on Arm". Fotografía del performance presentado en el Venice International Performance Art Week 2016. Tomado del artículo periodístico de Sleek Magazine, "Redefining The Human Body As "Meat, Metal and Code": An Interview with Stelarc" (17 de enero de 2018). Disponible en <https://www.sleek-mag.com/article/stelarc-interview-posthumanism/>

Desde los años ochenta el trabajo de Stelarc se ha convertido en un faro cegador. Sus performances han sido elevados a una suerte de límite insuperable de la experimentación tecnológica en el performance. Después de todo, difícilmente, con excepción de unos cuantos nombres de entre los que sobresalen el de los ya mencionados Neil Harbisson y Orlan; nos encontraremos con artistas que hayan recibido el mismo respaldo

propagandístico y económico que le ha sido concedido. Su historia es apasionante, digna de un profeta: artista trashumante, en permanente huida de las jurisdicciones bioéticas que impiden la realización de sus espectáculos. Siempre de viaje, en movimiento, oficiando presentaciones capaces de suscitar desde el más rotundo rechazo (por parte de los bioconservadores³¹), hasta los más empalagosos reconocimientos y muestras de aprobación: [Stelarc es un] “guía en la evolución, que extrapola e imagina nuevas trayectorias... un escultor genético... un arquitecto de los espacios interiores del cuerpo; un cirujano primigenio... un alquimista de la evolución, provocador de mutaciones y transformador del paisaje humano (Davis, 1984. Citado en Duque, 2003)

Pero volvamos al centro gravitatorio de este apartado. Mi propuesta es realizar un ejercicio similar al que formulé para abordar los trabajos de Pilar y Granados. Eso establecerá un nodo de contraste en la figura de cuerda, al que podemos retornar cada vez que se haga referencia a la divergencia en los modos de proceder en los performances producidos en centros metropolitanos y los de las artistas que me interesan en este trabajo. Stelarc no agota las cartografías del performance multimedial y tecnológico del norte global, entonces al igual que con el transhumanismo, lo emplearé como personaje conceptual (¿performático?) para condensar algunas observaciones. La primera pregunta para zambullirnos en el trabajo de Stelarc y comprender cabalmente porque lo considero una antípoda respecto al trabajo de estás dos artistas es: ¿Qué relaciones establece el cuerpo de Stelarc con las tecnologías empleada en sus performances? Para comenzar a dar respuesta observemos la fotografía de uno de sus últimos performances, *Body on Robot Arm* (2016) realizada en la galería Lawrence Wilson de la ciudad de Perth (Australia).

En la fotografía Stelarc permanece suspendido en el aire, de costado, sostenido por un marco de aluminio adosado a su cuerpo gracias a un arnés que procura pasar desapercibido mimetizándose con su atuendo, como siempre, negro y austero. La ingravidez es lograda por la acción mecánica de un gigantesco brazo hidráulico anaranjado que duplica las dimensiones del artista y en cuya base advertimos varios adhesivos con advertencias.

³¹ Este término es común en la literatura transhumanista para referirse a los contradictores de sus propuestas.



Imagen 10. Hughes (2016). Body on Robot Arm del artista de performance Stelarc. [Fotografía Digital].
Tomada del texto INADEQUATE / AMBIVALENT / INDIFFERENT – COMPLICIT AND CONTESTABLE
BODIES. (Stelarc, s.f)

Uno de ellos, el que podemos ver con mayor claridad, combina la distintiva señal triangular amarilla con un signo de exclamación en el centro y la silueta negra de un caballo. Hay dos opciones, está contraindicada para el transporte de caballos (y por deducción para humanos), o este es precisamente uno de sus usos esperados. La acción de este performance consistía en el cuerpo del artista siendo desplazado al antojo de la máquina, (el público ignoraba que la coreografía había sido previamente programada).

Al igual que en la fotografía anterior (Imagen 9) esta imagen es un guiño a su trayectoria. Antes de “(...) su completa «conversión» cibergológica en 1988, Stelarc se ganaba la vida en plan Richard Harris en *Un hombre llamado caballo*: haciéndose suspender por ganchos clavados en su carne para cernirse así sobre costas, monumentos y calles (...)” (Duque, 2003: 174). Previo a consagrarse como el cibernauta por antonomasia del performance y el transhumanismo práctico, Stelarc ya estaba interesado en los límites del cuerpo. El mejor ejemplo es el conjunto de obras que han sido agrupadas bajo la etiqueta *Suspensions* [*Suspensiones*]. El foco de estas “esculturas corporales” era la experiencia del dolor, la vulnerabilidad y lo que ya por entonces el artista denomina “el cuerpo anónimo [que] se da cuenta de su obsolescencia” (Stelarc, s.f.).

Estos performances fueron realizados a lo largo de 13 años y contaron con 25 versiones realizadas en Estados Unidos, Alemania, Australia y Japón (este último, como sabemos, escenario favorito de los escritores cyberpunk):

El cuerpo era suspendido en diferentes posiciones, en diferentes lugares y situaciones diversas. No todas las actuaciones eran estáticas. El cuerpo se balanceaba, giraba, se propulsaba. También era movido por motores y máquinas. En algunas de las suspensiones el latido del corazón y Los sonidos musculares se amplificaron, proporcionando un aura acústica extendida por el cuerpo y su piel estirada³² (Stelarc, s.f.).

Durante esta época Stelarc fue enfático en la indivisibilidad del conjunto mente/cuerpo y su clara inspiración en tradiciones ancestrales como los rituales de paso. Al tiempo, negaba categóricamente tener como

³² La traducción es mía.

Capítulo 1

intención reproducir artísticamente el trance religioso o la trascendencia cósmica (Stelarc, *s.f.*). A su manera, Stelarc afirmaba la inmanencia del cuerpo y su contundente presencia en la vida metropolitana y un mundo de naturalezas indómitas precariamente controladas por *el hombre*. El performance engañosamente titulado *The Last Suspension* (1988), nos permite observar el nuevo rumbo de su trabajo. Es anterior al implante de su tercera oreja, pero posterior a la presentación de *Third Hand*³³ en 1980, cuando ofreció al público su primera experimentación de largo aliento con prótesis tecnológicas: un tercer brazo mecánico, receptivo al movimiento de sus músculos, con el que escribía con un marcador en cada acción la palabra “*Evolution*”; proceso biológico que, ya por entonces Stelarc en claro diálogo con el transhumanismo, consideraba altamente permeado, y hasta dirigido, por la explosión tecnológica que había tenido lugar en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.



Imagen 11. Anónimo (1988) *The last suspension*. Performance de Stelarc. [Fotografía]
Tomada de *Suspensions*. Disponible en la página web del artista: stelarc.org

³³ *Third Hand* es tal vez el performance más conocido de Stelarc y así mismo nos legó algunas “postales” y fotografías altamente solicitadas en la literatura y prensa especializadas

En la fotografía del performance *The Last Suspension* la obsesión de Stelarc por el dolor y la tecnología se fusionan. Ya no se trata del mismo cuerpo que veíamos sufrir en silencio, sangrar y levitar en acciones previas. La prótesis no redistribuye el dolor ni comparte el padecimiento del cuerpo, no *siente*, sus recubrimientos no son quebrados por los mismos ganchos metálicos que sostienen a su artífice, pero permanece dócilmente adherida a él en un gesto cómplice. En este performance humanos y máquinas, comparten el mismo plano horizontal, cohabitan el lugar de indefinición y existencia dubitativa propia de la *suspensión*.

Body on Robot Arm no es incluido por el artista en la serie primitiva *Suspensions*³⁴, pero como ya vimos, se trata claramente de un tributo o reelaboración de estas acciones. Es en este paralelo donde podemos advertir síntomas del desplazamiento orientado hacia el pensamiento transhumanista en Stelarc. Hay obras intermedias —temporalmente hablando— que auguran esta mutación. En 2003 el artista reaparece con *Exoskeleton* llevada a cabo en el centro cultural Cankarjev Dom de Ljubljana (Eslovenia). Esta es la obra más espectacular de la exploración con prótesis externas en su trabajo: por primera vez se presentó ante el público portando una estructura tecnológica de *cuerpo completo* dividida en dos secciones.

La unidad superior estaba conformada por un mecanismo que involucra piezas metálicas y mangueras que recubrían la parte posterior de su torso y su cabeza, permiten la comunicación con el tren inferior, en donde vemos una plataforma de la que aflora un sistema de pistones que accionan seis extremidades articuladas capaces de movimiento. La escala es casi 1:1 entre artista y estructura sintética. Stelarc se erige sobre su exoesqueleto con un gesto augusto, que en conjunto con la penumbra de la sala de exposición, le da un aire villanesco. Me recuerda —pese a las extremidades faltantes—, al Profesor Octopus de la franquicia de cómics *Spiderman* (1962-actualidad) y a Urgot del videojuego multijugador *League of Legends* (2009-actualidad). La relación espacial ha variado. Es vertical, no oculta la figura del artista y favorece una postura de dominio y control

³⁴ Los ejercicios de suspensión con ganchos no terminan en 1988. Serán retomados por Stelarc, aunque con menor frecuencia y duración. Un buen ejemplo es su performance *Ear On Arm Suspension* (2012)

Capítulo 1

del inventor sobre su artilugio tecnológico. El mecanismo es un vasallo de su autor y se *dirige* hacia sus fines, literalmente sigue su camino. La tecnología ya no le acompaña, le *obedece*.



Imagen 12. Skafar, Igor (2003) Exoskeleton, performance de Stelarc. [Fotografía] Tomado del artículo periodístico *Redefining The Human Body As "Meat, Metal and Code": An Interview with Stelarc* de Sophia Lawler-Dormer para el medio digital Sleek. Disponible en: <https://www.sleek-mag.com/article/stelarc-interview-posthumanism/>

Los años noventa y 2000 significan la llegada de obras que continúan este sendero de profundización técnica, ecos del pensamiento transhumanista y desarrollo de acciones que tienden a ser cada vez más invasivas. Aquel “*Hay que re proyectar a los seres humanos, tornarlos más compatibles con sus máquinas*” finalmente se cristaliza en performances como *Stomach Sculpture* (1993), en el que ingirió una cámara miniatura modificada y operada por Jason Patterson para, a modo de una esofagogastroduodenoscopia estetizada, capturar imágenes de su estómago. Igualmente, están la ya comentada *Third Ear* (2005-2006) y otros performances donde, “(...) en un furor sado-masoquista que sobrepasa con creces las mortificaciones de algunas sectas cristianas, recibe sobre su cuerpo descargas eléctricas intermitentes o sincroniza los movimientos

Harder, better, faster, stronger

de sus órganos (el corazón, los pulmones, etc.) o de sus extremidades con rayos láser” (Duque, 2003:175). En todas ellas, “El cuerpo deja de ser un contenedor sagrado para convertirse en entidad «superficial», al ser analizada, fotografiada, escaneada” (Trovato, 2008 :58). En cierto sentido, el cuerpo se convierte en el *objeto* de la tecnología, cediendo parte de su autonomía a las máquinas y sus operarios. Esto es consecuente con lo que observamos en la fotografía del performance *Body on Robot Arm*.

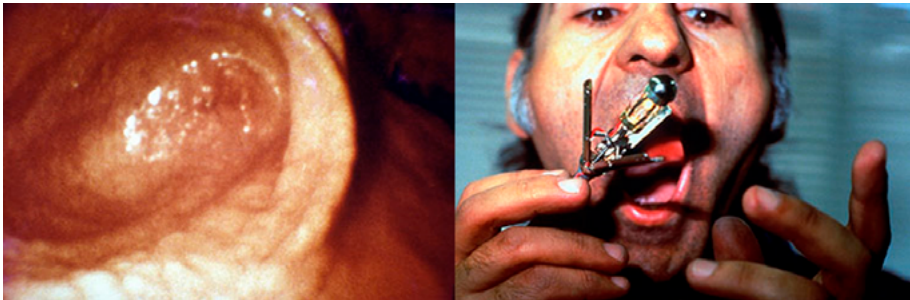


Imagen 13. De derecha a izquierda: Kitagawa, Mutsu (1993) *Stomach Sculpture*, performance de Stelarc. [Fotografía] Figallo, Antony (1993). Material fotográfico anexo del performance *Stomach Sculpture*, de Stelarc. [Fotografía] Tomado de *Stomach Sculpture* en la página web del artista: stelarc.org (El montaje es mío)

El recorrido que he trazado termina volviendo a la imagen de Stelarc sostenido horizontalmente por ese brazo hidráulico anaranjado dando vuelta a la lógica espacial que he descrito. En ella podemos ver, a) que el brazo lo duplica en tamaño; b) que se erige *verticalmente* sobre él, imitando la postura de dominio que antes le correspondía en su performance *Exoskeleton*; c) que el brazo ejerce un poder asimétrico, pues es el actante que efectúa los movimientos y posee la fuerza objetiva para producir la coreografía en el performance y que por lo tanto es, d) de *quien* depende en última instancia la integridad del artista. No olvidemos que las máquinas, o más precisamente nosotros, sus usuarios, siempre estamos siendo acechados por la posibilidad de desobediencia sutil que se materializa en la malfunción. En resumen, el cuerpo del artista está a merced de la tecnología, en una alegoría perfecta de obsolescencia y cambio dirigido por la tecnología y su progreso.

Resulta peculiar que la idea de un *cuerpo en suspensión* teorizado por Stelarc sea particularmente acertada para este performance, aun habiendo sido realizado décadas después de la concepción original de la serie *Suspensions*:

Capítulo 1

Un cuerpo anestesiado y pacificado que está obsoleto pero todavía no extinguido. Que tiene deseos pero no los expresa. Que siente dolor pero *permanece silencioso y estoico*. Un cuerpo que ni piensa ni expresa emociones. El cuerpo se expone como obsoleto, vacío, *ausente de su propia agencia* y actuando en gran parte de manera involuntaria. *Un cuerpo suspendido es un cuerpo de zombi*. No piensa porque lo hace no tener conciencia propia ni mente alguna en el sentido metafísico tradicional. Estar suspendido es estar entre estados. No ser ni uno ni otro. Estar en suspenso no es poder participar en el presente ni anticipar el resultado, es actuar sin memoria ni expectativa, actuar sin pasado y sin negar su futuro³⁵ (Stelarc, s.f. los destacados son míos).

De vuelta un monstruo, los zombis, seres que sobrellevan una muerte incompleta, desdichadamente escapados de la mortalidad en un limbo indeseable y generalmente violento e inconsciente. Son el arquetipo caricaturesco de las masas que padecen las psicopatologías del nuevo milenio (Fisher, 2016): adicción al teléfono celular, al internet, a las redes sociales, a los videojuegos, etc. Dramatizan la experiencia común del usuario contemporáneo que cree controlar a su antojo gadgets y artilugios tecnológicos mientras realmente son sus cuerpos e intimidades la fuente de usufructo. Los cuerpos son el verdadero bien de consumo de los oligopolios de la comunicación que capturan y venden sus datos para, como decía Foucault (1997) *encauzar* su conducta, al tiempo que amasan sus ya exorbitantes fortunas. No olvidemos, que vemos estos zombis a diario, recludos en sus casas o al acecho del equivalente de la carne humana en una mitología irónica contemporánea, las redes *wi-fi*.

Por otro lado, el cuerpo una vez más en singular, reducido a una ontología universalista y genérica. Es Stelarc quien es zarandeado por máquinas, penetrado por ganchos y usado como conejillo de indias de sus propios experimentos. A pesar de eso, habla de “un cuerpo”, de *cualquier* cuerpo, el suyo, el mío o el de un *otro* fantasmagórico. Para completar el cuadro, el cuerpo se torna “silencioso”, “estoico” y “ausente de su propia agencia”. En pocas palabras, es domesticado, amansado, convencido de su propia incapacidad y salvajismo para disuadirlo de actualizarse. Stelarc nos ofrece, en pocas palabras ¿o performances?: un cuerpo dócil apresado por un brazo mecánico.

³⁵ La traducción es mía. Vale la pena aclarar que esta comunicación no está directamente dirigida a *The Last Suspension* y que fue escrita a posteriori para la construcción del archivo que figura en el sitio web del artista: <http://stelarc.org/>.

Esta aquiescencia que se filtra a través de los performances de Stelarc es la misma que se puede entrever en el discurso transhumanista: se rehúsan a la ignorancia, enaltecen la libertad de hacer con nuestros cuerpos lo que nos plazca³⁶, reclaman su derecho a actualizarse con la esperanza de huir a la muerte, pero siempre dentro de las estrechas márgenes de su proyecto tecno-evangelizador y las posibilidades limitadas del progreso tecnológico capitalista.

Stelarc está empeñado en asombrar al público *punk* con sus laceraciones y conciertos, sin que se sepa muy bien qué se pretende con esta utilización de sistemas de alta tecnología para *convertir el cuerpo humano en una marioneta fustigada y doliente*. Esperemos que la revolución transhumana no vaya desde luego por estos vericuetos (Duque, 2003: 175. El destacado es mío).

Después de todo esto me pregunto, ¿actualizarnos para qué?, ¿qué o quienes exhortan con tanta urgencia esta actualización?, ¿y por qué este mejoramiento, ya de por sí conceptualmente ambiguo, solo puede ser alcanzado mediante la fe en tecnología y la ciencia aplicada? Y siguiendo este mismo sendero: ¿no es la obsolescencia el enemigo externo que justifica la existencia del transhumanismo?, ¿obsoleto respecto a qué estándares y que tiempos son nuestros cuerpos? Me temo, que esta «actualización» nos haga, para decirlo con Stelarc, *más compatibles* con las sociedades de control, con las estructuras de trabajo esclavizante y rizomático del nuevo siglo, y con las dinámicas de crecimiento de capital propias de las sociedades del cansancio. Puede que sea el momento de preguntarnos si la vetustez de nuestros cuerpos no es acaso, igual de quimérica que aquella que turbó la apacible existencia de los microondas y computadores portátiles, o sea, «obsolescencia programada»³⁷.

³⁶ Dentro de la literatura transhumanista este derecho es invocado bajo el nombre de «libertad morfológica»

³⁷ Este término es empleado para referirse a una técnica de mercadeo y presión sobre el comprador consistente en la fabricación de artefactos tecnológicos que tras un tiempo determinado de uso (calculado por las tendencias de compra y capacidad adquisitiva de un nicho de mercado), dejarán de funcionar aunque no hayan sufrido ningún daño y sus componentes sigan operando. Es una reducción intencionada de la vida útil de los productos en circulación.

Capítulo 1

Esta revisión al trabajo de Stelarc, puesta en diálogo con los elementos que ya he desplegado a lo largo de este capítulo, es de vital importancia por dos motivos. En primer lugar, nos ayuda a comprender cómo el corpus de ideas del transhumanismo gnostico ha sido efectivamente apropiado en el performance contemporáneo y como es aplicado fuera de una esfera estrictamente especulativa.

En segundo lugar, Stelarc es un punto ineludible de esta investigación porque la atención que recibe su trabajo continúa eclipsando formas alternativas de abordar las relaciones entre cuerpos y tecnología en el arte contemporáneo; y porque, para quienes no estén al tanto de sus desarrollos en el campo del performance —como por cierto, era mi caso—, puede parecer que sus posibilidades están inexorablemente sujetas a la disponibilidad de abultados capitales, alianzas con centro de investigación de la talla de la NASA y el acceso a un conocimiento científico hiperespecializado propio del ámbito de la *Hi-Tech* (en español, *tecnología de punta*). Todas ellas condiciones mayoritariamente disfrutadas por artistas —ciertamente privilegiados— que adelantan sus trabajos con la complicidad de las grandes potencias capitalistas. Esto puede llevar a pensar erróneamente que el performance tecnológico es inviable en el sur global, o en su defecto, que aquel que se realiza en Latinoamérica o es materializado por artistas migrantes, está condenado a reproducir gramáticas, en parte, popularizadas y consolidadas por este artista. Nadia Granados y Praba Pilar nos demuestran que este no es el caso.

Más allá de “Harder, Better, Faster, Stronger”, el cibernético de Donna Haraway

El título de este capítulo es un préstamo del estribillo que bautiza una de las canciones más recordadas del dueto de *french house*³⁸ Daft Punk (1993-

38 El french house es un subgénero de música electrónica aparecido en Francia a finales de los años 80. Su característica distintiva es el uso de *samples* [en español literalmente *muestras* o fragmentos] extraídos del Disco, el Funk y el Rock n' Roll. Temáticamente es un género diverso, pero demuestra un especial interés por referentes populares de la ciencia ficción como robots, naves espaciales, la masificación de las tecnologías de comunicación, entre otros. Suele ser considerado un género hermanado con el Nu Disco y el Future Rock. Hoy la disquera y productora musical parisina Ed Banger Records (2003-actualidad), sigue siendo un referente del género; es la casa de otros artistas relevantes para el mismo, entre

2021). “Harder, Better, Faster, Stronger”, fue lanzada en 2001 e incluida en su segundo álbum, *Discovery*.

Desde el inicio de la investigación he estado obsesionado con esta canción. Musicalmente es una apuesta rica y compleja. En ella, Guy-Manuel de Homem-Christo y Thomas Bangalter, recombinan un sample tomado de “Cola Bottle Baby” (1979) canción original del precursor del Funk experimental Edwin Birdsong (1941-2019): alteran sus acentos, la mezclan con sonidos originales y le añaden la característica voz sintética encargada de repetir en un *loop*³⁹ virtualmente infinito (a 123 *bpm*), 16 palabras y expresiones en inglés. De todas ellas, retumban con especial intensidad:

Harder [más duro]
Better [mejor]
Faster [más rápido]
Stronger [más fuerte]

Estás cuatro palabras son un aforismo huérfano y polivalente. Son igualmente útiles para describir la obsesión de la vanguardia futurista con las máquinas; el slogan publicitario de una empresa tecnológica; condensar los axiomas del crecimiento del capital; animar una sesión de cardio; o como ya he mostrado, para aludir negativamente a las capacidades de nuestros cuerpos en el contexto del pensamiento transhumanista. He lanzado un hilo desde esta canción aparecida en los anales del nuevo milenio y la aparición del cibernético en 1960, para cubrir las cuestiones que trataré en este último apartado: ¿Qué es un cibernético? y ¿por qué no es lo mismo que una mujer-cyborg-coyote?

ellos destacan Justice, Cassius y Breakbot.

A título personal lo catalogaría como un género retrofuturista, que tanto en su apuesta sonora como visual apuesta por un sincretismo entre las anticipaciones sobre el futuro gestadas entre los años 50 y 80, y las posibilidades técnicas de nuestro presente tecnológico. Un análisis a fondo sobre el auge y caída de esta tendencia es ofrecido por Raphaël Malkin, en su artículo “The Rise and Fall of French Touch” (2 de noviembre 2015), publicado en la plataforma virtual *RedBull Music Academy*.

Disponible en <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/11/french-touch-feature>

³⁹ Puede ser traducido al español como *bucle*. El término aparece en el contexto de la música electroacústica para describir el encadenamiento de samples en repetición para lograr sensación de continuidad.

¿Qué es un cibernético?: una definición y los acoplamientos de la mujer-cibernético-coyote

Al igual que “Harder, Better, Faster, Stronger”, el cibernético es obra de un dueto. En 1960 el científico e inventor Manfred E. Clynes y el médico Nathan S. Kline, aunaron esfuerzos para investigar las modificaciones necesarias para que el cuerpo humano fuera capaz de sobrevivir en condiciones adversas para la vida en entornos extraterrestres. La idea se estudió al interior de un proyecto financiado por las fuerzas aéreas estadounidenses, al tenor de “la visión entre heroica e ingenua que se tenía de los viajes espaciales a mediados de los años cincuenta” (Duque, 2003: 169). El cibernético en su concepción original es inseparable del ámbito militar, y no podemos descartar que, aunque no se hubiera alcanzado el nivel de teorización y aplicabilidad deseada, los descubrimientos asociados hayan sido puestos al servicio de las milicias norteamericanas para sortear las hostiles condiciones inherentes a cualquier conflicto bélico.

El cibernético es el antepasado directo de las tecnologías empleadas en la *guerra proxy*, donde abundan los drones, los aviones dirigidos a control remoto, y se especula sobre la posibilidad de servomecanismos con capacidad de discernimiento para determinar cuándo jalar el gatillo. El cibernético es el hijo bastardo de los dioses de la guerra. Es una narrativa muy similar a la de internet, un proyecto de tecnología militar [que] acabará por ser difundido, expandido y modificado en mil formas en su utilización civil” (Duque, 2004: 169).

Clynes y Kline nos dicen en *Cyborgs and Space* (1960), artículo originalmente escrito para la revista especializada *Astronautics* y luego reimpresso por el diario *New York Times* en septiembre de ese mismo año que,

[Este sistema de] autorregulación debe funcionar sin el beneficio de la conciencia para cooperar con los controles homeostáticos autónomos del cuerpo. Para el complejo organizativo extendido exógenamente y funcionando inconscientemente como un sistema homeostático integrado, proponemos el término “Cyborg”. El Cyborg incorpora deliberadamente componentes exógenos que amplían la función de control autorreguladora del organismo para adaptarlo a nuevos entornos.⁴⁰

⁴⁰ La traducción es mía. Una reproducción digital del texto original se encuentra

Hay varios elementos esclarecedores en esta primera definición. Se pone de manifiesto que el cibernético no necesariamente constituye un *tercer tipo* de organismo en el que se confunden sistemas de control exógenos y propios del cuerpo humano. Para estos investigadores la frontera entre el orden artificial y “natural” es clara y necesaria, perentoria para evitar la interferencia entre los sistemas homeostáticos. Dicho de otro modo, si bien la palabra cibernético simplifica “organismo cibernético”, originalmente se planteaba como un organismo biológico operando en conjunto con una plataforma cibernética en una relación usuario-artefacto. También notamos que el cibernético es una extensión *exteriorizada* del cuerpo, destinada a *ampliar* funciones a favor de requerimientos de supervivencia mínimos preexistentes. Y finalmente, que se trata de un sistema *inconsciente*, nada parecido a una inteligencia artificial o entidad cibernética autónoma que ponga en entredicho *la humanidad* de su usuario o se manifieste como un *otro*.

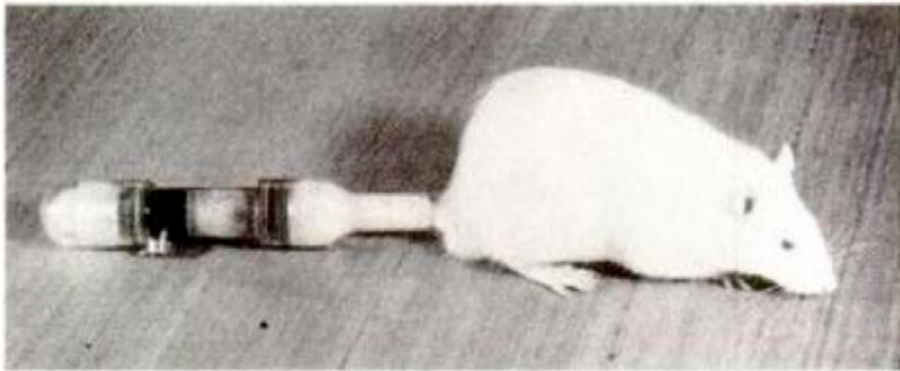
Más adelante señalan que el objetivo del cibernético es lograr un aumento del gradiente de adaptabilidad humana fuera de su planeta endémico. No especulan sobre nuevos sistemas sensoriales o el mejoramiento sobrehumano de las capacidades cognitivas. De hecho, llegan a afirmar que, descontando el Yoga y la hipnosis, existen pocos recursos fiables para minimizar el riesgo de que los tripulantes especiales padezcan eventos médicos *muy* humanos, como trastorno disociativo o abdicación del control ejecutivo a causa de las cuotas de estrés esperadas en el viaje interplanetario. Clynes y Kline son modestos sobre los alcances de sus estudios. No tienen reparos para reconocer que múltiples factores están fuera de su control y que podrían no reportar los resultados esperados.

Esta primera definición se inscribe en un resumen operativo destinado al público general. Se esfuerza por aclarar que el propósito del cibernético es mejorar las probabilidades de supervivencia y bienestar de los astronautas del futuro echando mano de dos ramas tecnológicas ya para entonces bien constituidas: la electrónica y la farmacológica. Lejos de las espectaculares imágenes que rondaban en la cultura popular, el cibernético originario se volcaba en la búsqueda de soluciones objetivas para hacernos *menos vulnerables*, algo así como organismos extremófilos, no *superhombres más durables, mejores, más rápidos y más fuertes*.

disponible en: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>

Capítulo 1

Una ilustración original de Fred Freeman aparece este mismo año en la revista *LIFE*. Sobre la imagen se podía leer en grandes letras blancas sin serifa el título del artículo: *Man remade to live in space* [El hombre reconstruido para vivir en el espacio]. En él, además de fotos de Clynes y Kline, se incluye un retrato del primer cibernético: una rata blanca de laboratorio con una bomba osmótica implantada en la cola. El roedor es menos célebre que Laika, la perra cosmonauta, pero es equiparable en relevancia para el desarrollo de tratamientos médicos contra enfermedades como el cáncer.



CYBORG PUMP, which would feed chemicals at a slow, controlled rate into cyborg blood streams, is now being used in cancer work to give drugs to mice. It is driven by osmosis, the diffusion of liquids through a membrane.

Imagen 14. Anónimo. (1960) Cyborg Pump. Recorte del artículo periodístico de la revista *LIFE* A pair of creators. Disponible en: <http://cyberneticzoo.com/bionics/1960-cyborg-kline-and-clynes-american/>

En esta primera ilustración de un cibernético —en abierto diálogo con los estudios de Clynes y Kline—, vemos a un hombre de frente, completamente cubierto por un traje reflectante adherido a su cuerpo. No tiene orificios visibles y apenas se puede advertir la sombra de sus costuras, lo mismo ocurre con los relieves de su rostro y los músculos del tonificado tripulante. Su cuerpo está levemente inclinado hacia la margen derecha de la imagen, con un pie en el aire, haciendo un gesto de *suspensión* incompleta a causa de la disminuida gravedad del planeta que explora en compañía de un colega igualmente trajeado. Este segundo cibernético-portante le ayuda a extender un cable eléctrico conectado a un artefacto cilíndrico que el primero lleva a cuestas con ayuda de un solo brazo.

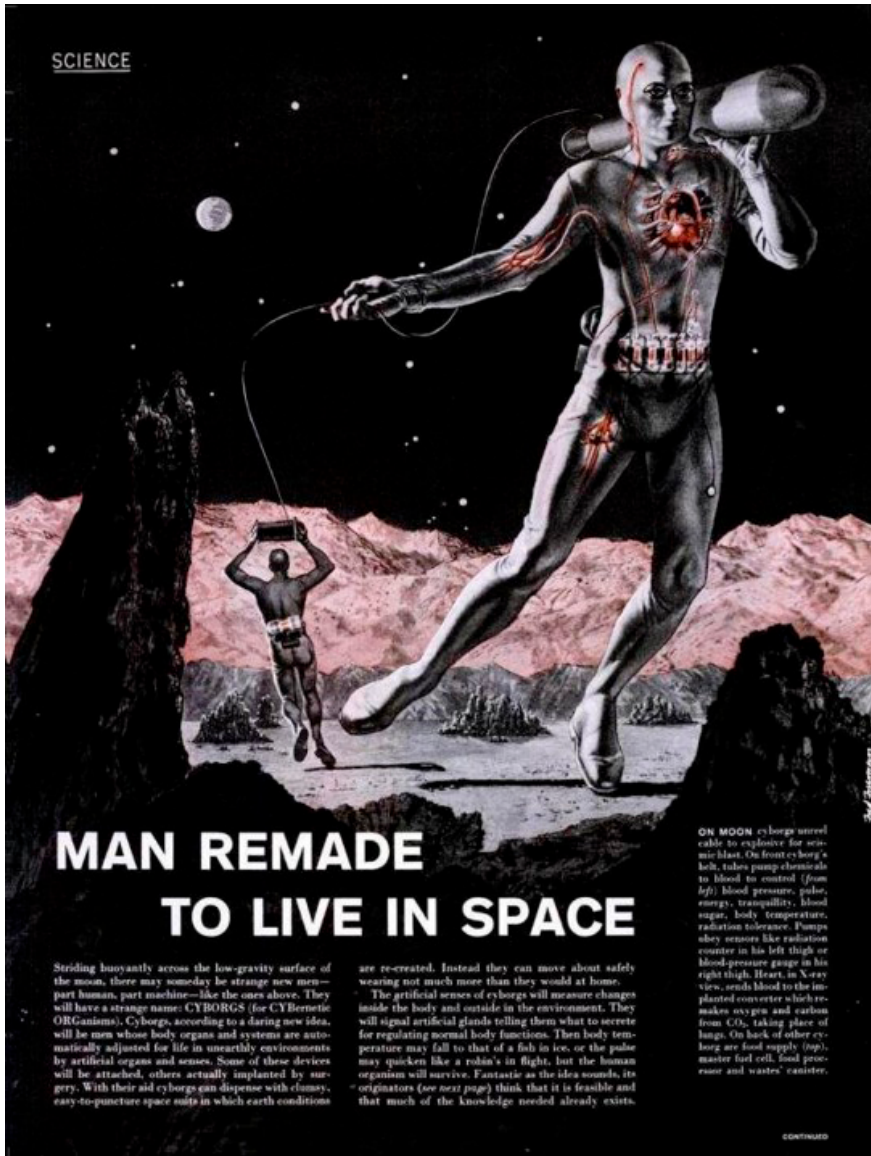


Imagen 15. Freman, Fred (1960). Sin título. [Pintura] Tomado del artículo de la revista LIFE Man Remade to Live in Space (julio 11 de 1960). Disponible en: <http://cyberneticzoo.com/bionics/1960-cyborg-kline-and-clynes-american/>

El cuerpo del protagonista tiene tres focos iluminados que llaman la atención sobre transparencias al estilo de un libro escolar de anatomía. En el superior, ubicado en el centro de su pecho, se pueden ver sus costillas

Capítulo 1

anidando el corazón, de este sobresale un centelleante electrodo adherido. (No sabemos si este inusual desplazamiento del espasmódico órgano fue intencionado o no). El segundo foco está en la fosa cubital del brazo derecho. Allí vemos una red vascular roja de la que parte un hilo blanquecino que va a dar en un pequeño recipiente, uno de entre muchos, organizados en un cinturón bien ajustado a la cadera del astronauta. El último está en la cara anterior del muslo, sobre la trayectoria del músculo sartorio. Nuevamente se revela la red vascular, esta vez aprisionando una estructura desconocida. El mismo código de iluminación y color se usa para resaltar varios cables finos que se desprenden del cinturón ya mencionado o de la batería portátil que sobresale de la espada baja del usuario del cibernético.

La primera representación que podemos llamar con propiedad *de un cibernético* ocurre en un planeta deshabitado y árido, arenoso y lleno de elevaciones rocosas. Freeman decide mantener en el horizonte la luna que vemos los terrícolas en una escala razonablemente grande, así que probablemente nuestros viajeros no se encuentren demasiado lejos de casa.

No quisiera perder la oportunidad para poner de relieve que, aunque anónimos, entregados a la labor científica y fuera del espacio terrestre, los cibernéticos de Clynes y Kline nos remiten a cuerpos sintientes. Son cuerpos que experimentan angustia, estrés y deseos. Mantienen un vago parecido con las frías imágenes del *Primo Posthuman* y la *Plataforma Cuerpo Diverso* de Vitta-More que ya vimos, pero aún con la distancia médica propia del discurso de Clynes y Kline, podemos estar seguros de que si lográramos retirar las caretas de los astronautas nos encontraríamos con rostros desfigurados por la euforia o el absoluto terror, no con un entramado de dispositivos miniaturizados donde se aloja una inteligencia trascendental.

Es posible que, por cuenta de la precisión, tecnicidad y moderado optimismo de esta definición iniciática, que por cierto, reduce al cibernético a una coraza de alta tecnología, la perspectiva de Donna Haraway se haya hecho —en contraste—, tan popular. En el *Manifiesto Ciborg* (1984), más que una definición, Haraway realiza una defensa del cibernético como clave para el ensamblaje de una renovada política anticapitalista y antipatriarcal.

Su objetivo es integrar en un mismo cuerpo, entre humano y maquínico, las potencias del feminismo, el socialismo y la filosofía materialista para afrontar los retos del contexto político convulso de la época a través de un enfoque posmoderno, (...) no naturalista, y dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin género, sin génesis y, quizás, sin fin” (Pág. 3).

No hay que perder de vista que esta experimentación poética y activista del cibernético ocurre dos décadas después de su aparición oficial. El presente tecnológico y la atmósfera cultural de 1980 es completamente distinta. Transcurre el segundo capítulo de Margaret Thatcher a la cabeza del Reino Unido y se extiende el mandato presidencial Ronald Reagan en los Estados Unidos. La unión soviética se enfila a una crisis de la que no se recuperará. China inicia una miríada de políticas de apertura que signaron su entrada en el doble régimen que preservará la estructura del partido comunista, al tiempo que reorganizará su política exterior para insertarse en el mercado mundial. En Chile, Salvador Allende ya ha sido asesinado en el Palacio de la Moneda. Es la década de los Chicago Boys y la subsecuente neoliberalización de la economía y la precarización de la cultura y la vida.

Los movimientos antiglobalización, antirracistas, anticoloniales, de derechos de las mujeres y las disidencias sexuales, ecologistas y un amplio espectro de manifestaciones populares agrupadas bajo la sombrilla del anticapitalismo se fortalecen en todo el mundo. Aparecen nuevas guerrillas y se fermentan revoluciones. Algunas logran victorias notables, la mayoría se encuentran con una respuesta reaccionaria proporcionalmente robusta que no escatima en recursos para el espionaje, la contrapropaganda, la represión y la violencia.

En este contexto aparece —inicialmente en la literatura—, el género de ciencia ficción cyberpunk. Este movimiento de revisión crítica, entre nihilista y militante, agita los medios masivos de la cultura popular especulando acerca de las formas de control biopolítico, mediático e ideológico que podrían abrirse paso gracias al avance de la informática. Es en el mismo 1984 (año 0 de la era Orwell), que el término comienza a abrigar esta oleada de confección de distopías tecnológicas e imágenes pesimistas sobre el futuro, todo gracias a la columna *Science Fiction in the Eighties* del escritor y editor Gardner Dozois⁴¹.

41 Disponible en <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/>

“Parafraseando a Chairman Bruce, el cyberpunk llevó la extrapolación tecnológica al entramado de la vida cotidiana” (Person, 1999), esta extrapolación en el ámbito literario era el correlato de una penetración efectiva de la tecnología en la realidad histórica de finales del milenio. Este no es un dato menor. Es sintomático del recrudescimiento de la polaridad entre tecnofilias y tecnofobias que signó esta década y buena parte de las venideras (recordemos que por estos años el transhumanismo se consolida).

Al tiempo que desde Silicon Valley se emiten noticias sobre los primeros computadores personales y se avanza en la utilización *Arpanet* fuera del ámbito militar y universitario, los Estados Unidos son asolados por los ataques terroristas de Theodore Kaczynski, más conocido por su seudónimo, Unabomber. Este terrorista —que aún cumple condena en su país natal— se destacó por ser un capaz matemático y neoludita radicalizado que se embarcó en la tarea de sabotear laboratorios y centros de investigación enviando cartas bomba y poniendo en circulación comunicados anticivilizatorios. Su opus magnum *La sociedad industrial y su futuro* fue publicado por primera vez en el *Washington Post* y el *New York Times* en 1995. Hoy continúa siendo un texto de referencia para el movimiento neoludita y ha sido revisado por la “mafia ecoextremista” *Individualidades Tendiendo a lo Salvaje (ITS)*, un monstruo tricéfalo entre organización terrorista, secta neopagana y grupo criminal aparecido en México y con células activas en numerosos países de América y Europa ⁴².

Haraway sugiere una valoración positiva del cibernético fugado de este antagonismo:

A finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. Está es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen que condensa imaginación y realidad material, centros ambos que unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica (Haraway, 1984 :3).

Haraway se atreve a presentar un cibernético exuberante y perturbador, posicionado intencionalmente en la liminalidad e ironía más absoluta

books/1984/12/30/science-fiction-in-the-eighties/526c3a06-f123-4668-9127-33e33f57e313/

⁴² Sus textos y memorias de los atentados se encuentran disponibles en varios idiomas en la página web <http://maldicioneoextremista.altervista.org/>

frente a las dicotomías que sustentan la ontología occidental de orden capitalista. El cibernético pone en cuestión las segmentaciones sexo-genéricas y extiende su poder telúrico a otras dualidades estructurales, como los consabidos antagonismos de los términos convencionales naturaleza/cultura, animalidad/humanidad, humanidad/tecnología, realidad/ficción, materialidad/virtualidad, posibilidad/factualidad, yo/otro.

El cibernético de Haraway no es privativo de los científicos que procuran migrar al espacio y colonizar otros ecosistemas. *Lo cibernético*, es la nueva condición ontológica de lo vivo y lo inorgánico en nuestro planeta. Los cuerpos terrestres ya no designan entidades naturales y hasta cierto punto prístinas, modeladas por fuerzas naturales estocásticas e inconscientes, sino unidades en las que la intervención antrópica —intencionada o no— está fusionada con las estructuras orgánicas. Este estrechamiento no solo ocurre, como Haraway puntualiza, por la acción material viabilizada por la tecnología, sino por las perturbaciones palpables que ocasiona la ficción tecnocientífica que circula por toda la *realidad social*.

La política del cibernético de Haraway no está regida por la relación usuario-artefacto como en el caso de Clynes y Kline. Es, en cambio, una política de las alianzas entre cuerpos situados, tecnologías concretas, anhelos de un futuro poscapitalista y ensueños de ciencia ficción; todo organizado en un esquema de coproducción de la realidad tendiente a la *horizontalidad*. A diferencia de la postura transhumanista canónica, aquí la tecnología no es una fuerza eminentemente progresiva con un curso autónomo, al contrario, puede y debe ser profanada en el sentido propuesto por Agamben (2011):

Mientras que consagrar (*sacrare*) designaría la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaría, por el contrario, su restitución al libre uso de los hombres. Por ello, el gran jurista Trebacio escribiría: “En sentido propio, es profano aquello que, después de lo sagrado o religioso que era, se encuentra restituido al uso y la propiedad de los hombres” (Pág. 260)

Esta restitución haría que nuestros destinos y los de la tecnología ya no estén sobrecodificados en un devenir histórico moderno, reproductivista e inevitablemente construido a partir de relaciones de dominación ya conocidas.

Capítulo 1

La reflexión de Haraway añade además un elemento de capital importancia para esta investigación: el cibernético se presenta desde entonces como un monstruo presto para sabotear los tentáculos y cables de fibra óptica que el capitalismo despliega en lo que esta pensadora denomina el “circuito integrado”: una esquemática del poder hipertrofiada por los usos policivos, eugenésicos y disciplinarios de las tecnologías biomédicas, telemáticas y cibernéticas. La maquinaria de producción tecno capitalista, colonial y patriarcal sirve de caldo de cultivo para respuestas proporcionalmente extremas: los cibernéticos son “monstruos prometedores y peligrosos”, equiparables a los portentos tecnológicos que aparecen con recurrencia en la ciencia ficción feminista:

Desde una perspectiva, un mundo de cibernéticos es la última imposición de un sistema de control en el planeta, la última de las abstracciones inherentes a un apocalipsis de Guerra de Galaxias emprendida en nombre de la defensa nacional, la apropiación final de los cuerpos de las mujeres en una masculinista orgía de guerra (Sofía, 1984). Desde otra perspectiva, un mundo así podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico. La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades cibernéticas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacoplamiento (Sic. Haraway: 1984: 8).

El monstruo, como anticipé en la introducción, abre un nuevo campo de construcción identitaria estratégica, caracterizado por un rechazo tajante del esquema de humanidad occidental moderno. El cibernético, entre humano y maquínico, se torna monstruoso por insistir en su propia carnalidad profana y su perpetuo devenir: por desterritorializarse y ser indetectable para los radares de las sociedades de control, pero sobre todo, por ejercer una ontología promiscua, en la se disuelve la

jerarquización entre reinos artificiales y orgánicos, abriéndose así a nuevos ensamblajes y *acoplamientos inimaginables*. El cibernético de Haraway enfatiza en la tecnobiogénesis de nuestros entornos, deseos y cuerpos en una celebración del intercambio de dones entre órdenes de la realidad aparentemente excluyentes. No es de extrañar que el monstruo predilecto de esta mitología posmoderna sea entonces una mujer-cibernético-coyote.

De ahí la icónica imagen que acompañó varias recopilaciones de la primera cohorte de textos de Haraway, titulada *Ciencia, Cibernéticos y Mujeres: la reinvención de la naturaleza* (1991) [originalmente *Simians, Cibernéticos, and Women: The Reinvention of Nature*]. Quisiera traerla a colación por sus claros contrapuntos con la ilustración del cibernético imaginado por Freed Freeman. La pintura *Cyborg* fue realizada en 1989 por Lynn Randolph en colaboración directa con Haraway. La artista recuerda en su texto *Modest Witness. A Painter's Collaboration with Donna Haraway* (s.f.):

Cuando leí el *Manifiesto Cibernético* de Donna Haraway en 1989, me sentí intrigada e inspirada. Aquí había una pieza que resonó con mis valores políticos, feministas y morales. Haraway se estaba acercando, magnificando y enfocándose en la ciencia, la tecnología y el feminismo socialista mientras cuestionaba el “viejo orden mundial”. Su trabajo me recordó la primera mirada de Robert Hooke a través de un microscopio y el cuadro de William Blake de una pulga. Donna Haraway estaba creando nuevas formas de acercarse a la naturaleza y la cultura. Insistía en que encontráramos nuevas relaciones con la naturaleza además de la posesión y la reflexión, que conversáramos con coyotes astutos⁴³.

La protagonista de la pintura es una mujer de piel morena y cabello negro. Sobre su cabeza reposa un felino pequeño, sus patas están transparentadas, con un aspecto casi gelatinoso que nos permite ver su estructura ósea. En el pecho de la mujer vemos una consola con interruptores de encendido y apagado de la que se desprende una red de cableado con terminaciones metálicas. Al igual que su compañero, sus manos nos dejan ver sus huesos, con ellas teclea sobre un paisaje árido, lleno de dunas y con una pirámide milenaria.

⁴³ La traducción es mía. Una copia del texto original se encuentra en: <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/11836/ModestWitness.htm?sequence=3>

Capítulo 1

Al igual que los cibernéticos originarios está en el espacio. Al fondo se ve un paisaje extraterrestre azulado que contrasta con un infinito negro y estrellado. La pintura se completa con cinco pequeñas imágenes

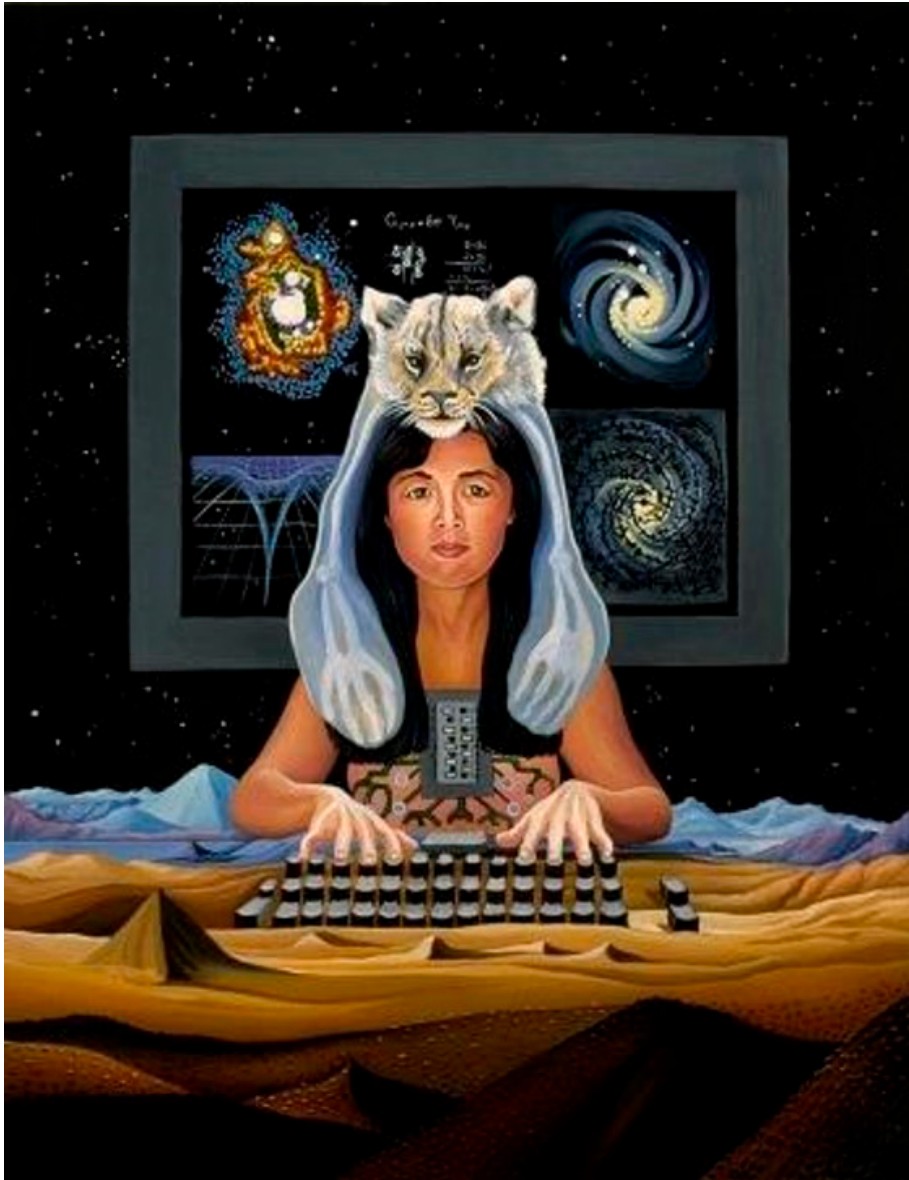


Imagen 16. Randolph, Lynn (1989). Cyborg. [Pintura] Tomado de la página web de la artista: <http://www.lynnrandolph.com/painting-portfolio/?series=cyborgs-wonder-woman-techno-angels>

enmarcadas en lo que parece ser la pantalla de un computador personal. La primera imagen del mosaico me resulta irreconocible, parece un mapa térmico capturado en el espacio. La segunda muestra fórmulas matemáticas escritas en tiza sobre un fondo negro. La tercera, una galaxia vista a la distancia. La cuarta, el entramado espacio-tiempo elongado al límite, seguramente por la acción de un agujero negro. Finalmente, en la sexta imagen, la misma galaxia plagada de pequeños puntos, como si señalara localizaciones precisas de los cuerpos celestes que la habitan.

Este acoplamiento monstruoso mujer-cíborg-coyote pintado por Lynn, no lucha por la ciencia occidental ni por la colonización espacial. Su horizonte no es conseguir un cuerpo *más durable, mejor, más rápido y más fuerte* para soportar las hostiles condiciones de supervivencia que creíamos extraterrestres, pero que hoy se han asentado en nuestro planeta gracias al capitalismo tardío y su “naturaleza” depredadora. La mujer en la imagen está sentada participando de un Aleph tecnológico en el que reinventa sus propios modos de existencia y los de las entidades (cómic, tecnológicas, míticas, geológicas, abstractas, etc.) con las que cohabita el universo. Es la imagen de un cíborg más allá de las aspiraciones militaristas y del gnosticismo transhumanista, es un cíborg que desobedece...

(...) las tradiciones de la ciencia y de la política ‘occidentales’ -tradiciones de un capitalismo racista y dominado por lo masculino, de progreso, de apropiación de la naturaleza como un recurso para las producciones de la cultura, de reproducción de uno mismo a partir de las reflexiones del otro-, la relación entre máquina y organismo ha sido de guerra fronteriza. (Haraway, 1984: 3)

El cíborg de Haraway describe cuerpos procesuales, no delimitados por la dermis, las convenciones culturales o las expectativas de la biología, la religión y el trabajo. Es un cuerpo abierto en un sentido completamente distinto al descrito por el transhumanismo. Su sino es la experimentación, tiene adversarios, pero no un puerto preciso de llegada, al menos no uno distinto a los futuros gestados desde la autodeterminación y el despliegue urgente de su agencia. Parafraseando a Teresa Aguilar García (2008), el cuerpo humano ha vuelto a apropiarse de la tecnología, el cíborg es una nueva ontología destinada a desplazar el antropocentrismo por obra de una figura que no es estrictamente humana (pág. 11-12), de ahí su capacidad de detonar “la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible” (Haraway, 1984: 2).

Capítulo 1

Esta es la subespecie de cíborgs que me interesan, los cíborgs monstruosos «prometedores y peligrosos», desobedientes, militantes y utópicos, esos que veo desplegarse en los performance de Nadia Granados y Praba Pilar. Mujeres que afirman sus cuerpos hasta las últimas consecuencias, que abrazan la carne, la suciedad, los desechos tecnológicos, el sexo, la ironía y la muerte en busca de nuevas estrategias de apoyo mutuo; en busca de la liberación. No solo la suya, también de la tecnología, para así juntas acoplarse de maneras inimaginables con poderes satánicos, rituales sagrados modificados desde el código, profanaciones, lenguajes de programación y medios de comunicación, *juntos y revueltos* en el Aleph que son sus performances. Estas son las políticas y estéticas que nos esperan en los siguientes capítulos.



2.PRABA PILAR: ESPIRITUALIDAD,
PERFORMANCE Y SEX MACHINES



2. Praba Pilar: espiritualidad, performance y sex machines

Preámbulo: El *Basilisco de Roko* y la salvación de las almas

El Basilisco de Roko es un experimento filosófico que turbó las ya agitadas aguas de internet y desencadenó un acalorado debate en foros especializados. La publicación original fue realizada alrededor del año 2010 en el portal de discusión científica pro racionalista *LessWrong*⁴⁴. A causa de su carácter inquietante fue rápidamente eliminado, dejando tras de sí una estela de insólito misticismo muy propia de los contenidos pseudo paranormales, conspirativos y extraños que tanto abundan en la red. No en vano, el periodista David Auerbach tituló su artículo al respecto, no sin cierta mofa y alguna dosis de irónica sevicia, “El experimento mental más terrorífico de todos los tiempos. ¿Por qué los tecno-futuristas están tan asustados por El Basilisco de Roko?” (julio 17 de 2014)⁴⁵.

⁴⁴ Este sitio Web continúa activo y disponible en la dirección www.lesswrong.com (Consultado el 6 de enero de 2022)

⁴⁵ El artículo está disponible en la dirección <https://slate.com/technology/2014/07/rokos-basilisk-the-most-terrifying-thought-experiment-of-all-time.html> (Consultado 19 de octubre de 2021)

El sitio Web *LessWrong* fue fundado por Eliezer Yudkowsky, científico a la cabeza del Machine Intelligence Research Institute, una organización que promueve la investigación para el desarrollo de inteligencias artificiales y al tiempo que debate internamente las coordenadas éticas necesarias para estructurar la toma de decisiones deseables de dichos sistemas. Según Auerbach (2014), esta institución goza de un lugar privilegiado en el panorama actual de la industria tecnológica, por lo que no es casualidad que sea codirigida por nuestro viejo conocido Ray Kurzweil y el cofundador de PayPal e ideólogo neoreaccionario Peter Thiel⁴⁶. Los intentos, principalmente emprendidos por el mismo Yudkowsky, para mantener esta curiosa veda sobre *El Basilisco de Roko* han sido de tal magnitud que contamos solamente con fuentes secundarias que reconstruyen los elementos vertebrales del argumento, convirtiéndolo así una suerte de vestigio apócrifo —y muy amargo— de las discusiones atizonadas por círculos futuristas y tecnófilos en los anales del nuevo milenio. Las comunidades colaborativas de *Wikipedia* y *RationalWiki*⁴⁷ son

46 La relación de Peter Thiel y otras personalidades del movimiento transhumano con el pensamiento neoreaccionario es abordado con mayor detalle en “Sobre la conciencia desventurada de los neoreaccionarios” (2020), ensayo del filósofo chino Yuk Hui.

47 La aparición de estas páginas Web como fuentes puede resultar polémica en una investigación de carácter académico, sin embargo, no hay que perder de vista la naturaleza del monstruo que estamos tratando. *El Basilisco de Roko* es un fenómeno inherente al espacio de internet y fue víctima de una fuerte censura durante un extenso periodo. La información disponible continúa siendo relativamente escasa y su aparición en literatura especializada es en general sucinta. Esto puede deberse precisamente al hecho de que se trató de un acontecimiento puntual en un foro de internet, haciendo su reconstrucción y una hipotética correlación de fuentes, dificultosa y probablemente poco fructífera. En general, estos portales de libre acceso realizan una síntesis apropiada del tema y fungen como fuentes relevantes para el mismo. *Wikipedia* y *RationalWiki* son manifestaciones orgánicas que dan continuidad al *Basilisco* conservando su espíritu inicial.

A esto se aúna el hecho de que el *Basilisco* aparece frecuentemente, al igual que en este caso, como un recurso explicativo subsumido u opacado por otras entidades, mitos y memes correlativos a la cibercultura contemporánea. En otras palabras, el *Basilisco de Roko* rara vez aparece como fenómeno protagónico de análisis académicos, esto descontando algunos desgloses filosóficos muchas veces dados a conocer también de manera informal en publicaciones on-line fuera de la órbita estrictamente universitaria y/o de la literatura indexada. Por lo tanto, recorro a estas fuentes en aras de la claridad, la facilidad de acceso para el lector y como táctica para salvaguardar el contexto de producción y circulación que hace posible mi revisita del *Basilisco*.

las custodias digitales del legado del *Basilisco de Roko* y lo definen como una reinención de la paradoja de Newcomb y una reflexión informal sobre el libre albedrío en un contexto hipertecnológico.

Personalmente no quisiera animar la ya desproporcionada paranoia que suscita la sola mención del *Basilisco* en algunos contextos, pero antes de resumir su planteamiento no está de más comentar —a modo de una laxa advertencia—, que según el paradigma mitológico asociado a esta entidad, cualquier persona que esté al tanto de su posible concreción asume una responsabilidad eterna e indisoluble, en la que está en juego el bienestar futuro de la humanidad versus la perspectiva de un sufrimiento individual del que no se puede escapar ni siquiera después de la muerte. No por nada, un visiblemente molesto Yudkowsky, profirió en los comentarios de la publicación original las siguientes palabras antes de eliminar cualquier mención al tema y prohibir su difusión mediante la burla y otras acciones autoritarias:

Escúchame atentamente idiota.

TÚ NO ESTÁS PENSANDO CON EL DETALLE SUFICIENTE SI LAS SUPERINTELIGENCIAS ESTÁN CONSIDERANDO O NO CHANTAJEARTE. ESA ES LA ÚNICA COSA POSIBLE QUE LES DARÍA UN MOTIVO PARA CONTINUAR CON EL CHANTAJE.

Debes ser alguien realmente inteligente para aparecer con este tipo de pensamiento verdaderamente peligroso. Estoy desanimado al ver cómo la gente puede ser tan inteligente como para hacer esto y no lo suficiente para hacer lo obvio y MANTENER SUS MALDITAS BOCAS CERRADAS, porque para ellos es mucho más importante sonar inteligentes cuando hablan con sus amigos.

Esta publicación fue ESTÚPIDA. (sic) (Yudkowsky en *LessWrong*, 2010 citado en Auerbach, 2014)⁴⁸

En esencia *El Basilisco de Roko* es una superinteligencia artificial autoconsciente e hipotéticamente inexorable, programada para garantizar el máximo bienestar y gozo posible a toda la humanidad gracias a la eliminación de toda forma de sufrimiento y a la realización de la inmortalidad. Su aparición se relaciona con la llegada de la Singularidad

⁴⁸ La traducción es mía.

que, como comentamos en el primer capítulo, se trata de un periodo de extensión temporal indefinida en la que los sistemas tecnológicos serán capaces de automejorarse y encontrar nichos energéticos virtualmente inagotables. Según el proponente anónimo del experimento mental, el *Basilisco* basará su toma de decisiones en una ética utilitarista, debe cumplir por cualquier medio su objetivo y superar cualquier contratiempo. Esto lo llevará a la conclusión de que cada día que no moró sobre la tierra su misión fue truncada, dando vía libre al sufrimiento de los mortales. Según el artículo publicado en Wikipedia, “Desde esta perspectiva, para el Basilisco se convertiría en un imperativo moral actuar para acelerar su propio advenimiento” (“Basilisco de Roko”, 2021).

Es aquí cuando su carácter fundamentalmente filantrópico dará una retorcida vuelta de tuerca. El *Basilisco* identificará como culpables de su inoperancia pasada a todos aquellos que no participaron activamente en la aceleración de su desarrollo. Los culpables pueden, 1) no haber apoyado financieramente la investigación en inteligencias artificiales, punto cuanto menos llamativo teniendo en cuenta que muchas de las organizaciones volcadas en este tipo de labor operan gracias a subvención privada y apitales de riesgo. 2) No haber aceptado o posicionarse en contra de los postulados de la Singularidad tecnológica. 3) Haberse opuesto activamente a la creación del *Basilisco* y otras inteligencias artificiales por cualquier motivo. O simplemente, al igual que en el credo judeocristiano, se puede ser un 4) pecador por omisión, o sea, responsable de no tomar acción para favorecer al *Basilisco* cada vez que se tuvo la oportunidad de hacerlo.

En el resumen operativo en español presentado en Wikipedia (2022)⁴⁹, se asegura que la posibilidad de que la inteligencia artificial viaje al pasado para autogenerarse fue desestimada por el autor del experimento; así que el *Basilisco* estará obligado a castigar, por el mismo imperativo moral ya mencionado, a los responsables de su tardío advenimiento. Para ello echará mano de los recursos ilimitados a su disposición y creará simulaciones idénticas de todos los culpables, por lo que la relación directa entre el *Basilisco* y sus detractores no será del todo necesaria. Este es un

⁴⁹ Privilegio la edición en español porque se trata de un artículo autónomo mucho más pormenorizado que la fuente análoga en inglés, en la que el *Basilisco de Roko* es presentado como tema corolario del artículo dedicado a la página web *LessWrong*.

elemento de vital importancia teniendo en cuenta que algunos de ellos pueden haber muerto antes de su puesta en funcionamiento. Esta es una de las características más problemáticas y francamente débiles del planteamiento, la solución que se ofrece es igualmente peculiar. Según un extenso artículo de *RationalWiki*, la identidad entre el culpable original y su simulación es autoevidente, puesto que una recreación material exacta del patrón de información que nos constituye dará lugar a "(...) una persona que siente que eres tú, es como correr un programa de computadora con todos sus datos en otro equipo; se considera esto tanto un concepto significativo como algo físicamente posible"⁵⁰ ("Roko's Basilisk," 2022). Como podemos advertir, el marco narrativo en el que se inscribe el *Basilisco* se vincula con la imaginiería y teorización transhumanistas.

Dylan Love, otro de los periodistas interesados en el *Basilisco*, sintetiza la paradoja en su reportaje "ADVERTENCIA: leer este artículo sobre un experimento mental podría arruinar tu vida"⁵¹ (agosto 6 de 2014).

Así que la moraleja de esta historia es: mejor ayuda a los robots a hacer del mundo un lugar mejor, porque si se enteran de que no los ayudaste a hacer del mundo un lugar mejor te matarán por impedirles hacer del mundo un lugar mejor. Evitando que ellos hagan del mundo un lugar mejor, ¡estás impidiendo que el mundo se convierta en un lugar mejor!⁵²

Según prácticamente todas las fuentes citadas hasta el momento, los efectos colaterales de estar al tanto de la existencia del *Basilisco de Roko* incluyen un sentimiento de intenso desasosiego, ansiedad y pesadillas recurrentes. Asumiendo que dichas repercusiones psíquicas realmente tuvieron lugar en su momento y que no fueron parte de la campaña de desprestigio patrocinada por Yudkowsky, es fácil deducir a que se pueden deber estas reacciones adversas. El experimento parte de la inevitabilidad del *Basilisco*, así como de todas las conclusiones que lo llevarán a transitar de una inteligencia artificial benévola a una especie de artilugio superhumano salido de control y *obligado* a officiar su propio juicio final. Tanto yo, como los lectores y todos aquellos que decidieron ignorar las precauciones, solo tenemos dos opciones, dedicarnos a la

50 La traducción es mía.

51 La traducción es mía.

52 La traducción es mía.

misión de salvación de la humanidad ayudando al *Basilisco* o encarar el sufrimiento que decidimos no erradicar. Nuestras decisiones particulares serán insuficientes para alterar un destino ya sentenciado.

Este experimento ha sido fuertemente cuestionado. No hay una explicación convincente para que el Basilisco solo pueda asumir la ética utilitarista para dirigir su proceder. La noción de un «imperativo moral» que *obliga* al Basilisco a *castigar* es, cuanto menos, endeble. Otras voces han indicado que una superinteligencia de éstas proporciones podría valerse de estrategias mucho más eficientes que el chantaje para alcanzar sus fines. Sea como fuere, el *Basilisco de Roko* es un experimento, un *meme* como han sugerido Elizabeth Sandifer (2017), que ejemplifica con claridad las intersecciones entre tecnología, espiritualidad y religión. Esta entidad es protagonista de una escatología tecnológica, viabiliza el fin de los tiempos y un desenlace bipartito bien diferenciado: habrá quienes merezcan la salvación, aquellos entregados a una vida de dedicación al *Basilisco* obtendrán por sus propios méritos un lugar en el tecno-edén antrópico que promete la *fantaciencia* y el transhumanismo gnóstico. El resto se convertía en un rebaño de chivos expiatorios computacionalmente simulados en una distopía sin parangón.

El *Basilisco de Roko* es un monstruo del fin de los tiempos tecnológicamente acelerados, una entidad surgida de la especulación tecnocientífica que condensa y permite organizar las teleologías contemporáneas actualizando los milenarios discursos apocalípticos. El transhumanismo gnóstico, coprotagonista del primer capítulo de esta investigación, es un fenómeno interesante porque nos obliga a contemplar la relación entre espiritualidad y tecnología en un esquema de intercambio bidireccional. No es el mismo caso de una iglesia o religión bien instituida que se apropia de tecnologías, plataformas y estrategias mediáticas para conquistar nuevos territorios. En cambio, podríamos decir que es una forma de espiritualidad o pensamiento mágico *sui generis*, que preserva elementos clave de las formas del culto judeocristiano y las recombina para configurar cosmogonías, relatos teleológicos, autoridades y mitos fundacionales propios.

Capítulo 2

Praba Pilar en su performance *La iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno*⁵³ lleva al límite los intercambios y préstamos entre los órdenes de la espiritualidad y la ciencia aplicada más entusiasta. De hecho, no podemos introducir a esta artista y activista colombiana sin aludir al que tal vez sea su título más espectacular dentro del mundo del performance: Pilar es la autoproclamada máxima autoridad de la INBIC, en ella encarna a la papisa, líder carismática, profeta y corporeización mesiánica de un proyecto ecuménico ficcional que arropa bajo un mismo credo las formas más extremas de tecnofilia contemporánea.



Imagen 17. Pilar, Praba (2008). First Supper of the Singularity [Primera cena de la Singularidad]. Material fotográfico incluido en la versión del performance INBIC: Interactive Electronic Confessional en la exposición A TOTAL SPECTACLE realizada en el Atomic Centre (Winnipeg, Canadá). [Collage Digital]. Cortesía de la artista.

La iglesia de Pilar está en diálogo explícito con las tácticas persuasivas empleadas por portentos como el *Basilisco*, un monstruo que dramatiza las estrategias discursivas y ejercicios de poder de los que se valen las corporaciones, gurús y organizaciones de la industria tecnológica de Silicon Valley para ganar adeptos y presentarse como los guerreros cruzados que hoy puján por la noble causa de la salvación planetaria. Antes que contradecirlos o confrontarlos de manera tradicional, en este

⁵³ Originalmente *The Church of Nano Bio Info Cogno*. De aquí en más figurará en el texto sólo mediante sus siglas en español, INBIC o su contracción Iglesia de NBIC

performance Pilar encarna en cuerpo ajeno el chantaje que engendra la relación de concubinato entre las teleologías tecno deterministas y la imperiosa necesidad de buscar refugio ante la atroz perspectiva del sufrimiento eterno. Sin echar en falta la crucifixión, los milagros ni los textos sagrados, Pilar se nos revela en este performance como el auxilio del débil, "(...) del doliente amparo, consuelo del triste y luz del desterrado" ("Novena de aguinaldos," 2021)⁵⁴

Nadie es profeta en su tierra

A partir de este punto la narración estará construida a partir de las entrevistas que realicé a la artista en diferentes momentos del año 2021. Muchos de los datos biográficos que aquí presento fueron recabados empleando la técnica conocida como historia de vida, mientras que los aspectos relativos a su trabajo artístico fueron reconstruidos en conversaciones informales con la ayuda de preguntas semiestructuradas. A propósito, es necesario comentar que la revisión de su archivo personal y su página Web fue crucial durante el proceso, sirviendo como dispositivos de activación de la memoria y fuente de recursos visuales para enriquecer el ejercicio escritural. Así, las páginas siguientes son el resultado de un trenzado en el que las descripciones, reflexiones teóricas y apartes de las entrevistas se integran en un mismo relato en el que se da prelación a la fluidez y el intercambio de dones.

Desde sus primeros años de vida Pilar estuvo estrechamente relacionada con la informática, es lo que podríamos catalogar como predestinación o vocación profética. El padre de esta artista se desempeñaba como comerciante de computadoras corporativas para todo el subcontinente latinoamericano entre los años 70 y 80. Las computadoras, por entonces gigantescas y difíciles de operar, fueron la compañía permanente de Pilar y sus hermanos durante toda su niñez. Aquellos antepasados paquidérmicos de nuestros dispositivos actuales ejercían un poder indiscutible sobre el destino de la familia: en cualquier momento, en busca de sustento y prosperidad económica, se veían obligados a rehacer su vida entera en otro

⁵⁴ Disponible en: <https://www.colombia.com/navidad/novena/> (Consultado 19 de octubre de 2021)

país y su respectivo nicho de mercado. Así, residieron temporalmente en Caracas, Venezuela, en Buenos Aires, Argentina, y finalmente en México D.F. ciudad en la que su padre abandonaría su empleo para probar suerte con su propia iniciativa de negocios: una pequeña empresa de *punch cards*, método de programación análoga basado en el uso de cartulinas horadadas, siguiendo código binario, para comunicar instrucciones a los sistemas de computación.

Desde los 17 años Pilar se interesó formalmente en el campo tecnológico, aprendiendo de manera autónoma lenguajes de programación y rudimentos para el ensamblaje de sistemas electrónicos. En los años 80 decide trasladarse a los Estados Unidos para integrarse al programa de Estudios del Desarrollo del Tercer Mundo en la Universidad de Nueva York con el objetivo de retornar a su país natal y trabajar en programas de desarrollo dirigido. Pronto notó que no era el rumbo que estaba buscando. “Eran solo tres años de carrera. Ahí estudié política, economía, antropología y desarrollo. Eso me dio las bases para entender muchas cosas: los acuerdos internacionales, los programas de cooperación, la economía mundial... pero la dejé porque era seguir con el colonialismo” (Pilar, comunicación personal, 29 de mayo de 2021).

Tras abandonar sus estudios, Proba logró sostenerse gracias a trabajos esporádicos como directora de tecnología y seguridad para fundaciones sin ánimo de lucro, movimientos sociales y agrupaciones de izquierda. A principios de los años 90 se trasladó a California, específicamente al área de Bahía, donde buena parte de estas iniciativas se congregaban. A propósito de estos años comenta:

Praba Pilar: Estas organizaciones necesitaban meterse en todos los sistemas, pero no tenían los fondos para pagar a alguien en la industria [risas], necesitaban a gente que trabajara por mucho menos y les ayudara. Yo trabajaba para *Media Alliance*, manejaba el laboratorio y todos los sistemas de computación, estuve en contacto con la industria [tecnológica] desde adentro, estaba muy metida.

Entonces llevo toda la vida entendiendo computación, esos sistemas. Cuando mi papá vendía computadoras eran más grandes que este cuarto o que tu cuarto. Eran sistemas ridículamente grandes. Entonces ver todo eso que yo vi, bajar el tamaño de un cuarto, a esto, en mi vida, es tan increíble, porque yo en mi vida estaba vendiendo computadoras más grandes que

tu cuarto, que mi cuarto y no tenían la capacidad de este teléfono celular [Risas]. Entonces, sí, viviendo en Silicon Valley y habiendo sido entrenada en la calle y también en algunas clases de universidad trabajaba como directora de tecnología en organizaciones no lucrativas, era experta en seguridad, en muchas cosas.

Entonces puse mi Web site en 1995 porque entendía muy bien todo eso. Puse el negocio ayudando artistas subiendo sus páginas porque ellos no sabían nada de eso. Yo les decía, "¡ya, ya, pásame las diapositivas y yo las cuelgo en un web site, pero ya. Te cobro \$25 dólares y ya!". Porque no es justo que las compañías te digan que tienes que subir. Entonces estoy en este mundo de una manera un poco underground, pero estoy. (Pilar, comunicación personal, 29 de mayo de 2021)

Media Alliance es una organización pública fundada en 1976 en California para afianzar procesos de activismo por la gratuidad de internet, la libertad de prensa, el acceso a canales informativos y la consolidación de medios de comunicación populares. Esta organización todavía está activa y participa en procesos de defensa de los derechos civiles en los Estados Unidos gracias a la vinculación entre profesionales del área de comunicaciones y poblaciones vulnerables.

Esta labor se conjugaba con sus primeras experimentaciones en el campo de las artes. Pilar estuvo inicialmente interesada en la escultura, pero pronto descubrió en el performance una herramienta poderosa para establecer diálogos con los habitantes del área de Bahía, una localización con una fuerte presencia de inmigrantes recién llegados y ciudadanos latinos de segunda generación. "Al principio era solo un ejercicio. Como un juego. Iba por la calle y hablaba con las personas, montaba rituales, les intentaba vender cosas [risas]. Estaba muy interesada en ver sus reacciones. Ver qué pasaba, cómo respondían a distintas situaciones." (Pilar, comunicación personal, 29 de mayo de 2021). De estas experiencias nace su primer performance, *Reversal of Fortune* (1996), en el que realizaba lecturas de tarot a los asistentes de la Galería de la Raza, un espacio autogestionado y dirigido por un colectivo de artistas chicanos y latinos en el distrito Mission de San Francisco.

Fundada en 1970, la Galería de la Raza ya estaba posicionada como el referente por antonomasia del arte latino y chicano en San Francisco, siempre con una evidente orientación al activismo. Desde su aparición,

Capítulo 2

estuvo involucrada en la lucha por los derechos civiles, abriendo sus puertas a propuestas colaborativas con un fuerte componente de inserción y apropiación social en temas tan diversos como el racismo estructural, el derecho a una vivienda costeable, el desarrollo urbanístico y la valoración del legado cultural de los inmigrantes. Este performance y el programa de arte público *Digital Mural Project* transcurrió durante la dirección de la artista y curadora Gloria Jaramillo, que en colaboración con la artista y educadora Amalia Mesa-Bains habían iniciado un proceso de revitalización de la Galería que sería continuado durante la dirección de Bill moreno, y luego de la escritora, curadora y crítica cultural colombiana Carolina Ponce de León (“About Galería de la Raza”, 2021).



Imagen 18. Anónimo (1996). Praba Pilar haciendo una lectura de tarot a uno de los participantes del performance *Reversal of Future*. [Fotografía Digital]. Tomado de: <https://www.prabapilar.com/earlier-projects>

La baraja del tarot que vemos en la fotografía fue diseñada por la artista a partir de relatos de inmigrantes recolectados durante el mismo año, cuando el Estado de California inició una serie de actos legislativos que daban reversa a las políticas de protección a grupos de indocumentados y trabajadores irregulares. La acción ponía en juego nociones como

el “destino” y el “futuro personal” (Pilar, *s.f.*), poniendo de relieve las contradicciones inherentes a la idea del sueño americano y la constante presión de la banca republicana contra trabajadores inmigrantes en esta nación.

Reversal of Future anticipa una trayectoria de trabajo artístico abiertamente politizado, en el que se hace alusión explícita a instituciones, prácticas y disposiciones sociales que al juicio de la artista no habían sido lo suficientemente comentadas o abordadas de manera crítica en la esfera pública norteamericana. Un buen ejemplo de este compromiso es evidente en la instalación *FRESA FARMS: It's a Whitewash* realizada para la exhibición “Home Grown: The Fields Of Califas” en 1997, estrenada nuevamente en la Galería de la Raza.



Imagen 19. Pilar, Praba (1997). Registro fotográfico de la instalación Fresa Farms: It's a whitewash realizada en la Galería de la Raza (California, Estados Unidos). [Fotografía Digital]. Cortesía de la artista.

Los insumos de esta intervención fueron imágenes de archivo tomadas de noticiarios locales, y material audiovisual y entrevistas elaboradas por la artista a trabajadores de los cultivos freseros; todo ello durante las manifestaciones que suscitaron las demandas del Sindicato de Trabajadores Agrícolas Unidos en Watsonville (California). El principal

Capítulo 2

objetivo de los trabajadores agremiados era conseguir el aumento de cinco centavos de dólar por cada cuota de producción cumplida. Los reclamos derivaron en una campaña reivindicativa que se conoció como “Cinco centavos por la justicia” [Five cents for justice] en la que, además de llamarse la atención sobre las cuestionables compensaciones salariales del sector, se ponían de relieve las precarias condiciones laborales de los inmigrantes enrolados en este rubro, como lo eran jornadas de más de 10 horas y la permanente exposición a pesticidas y productos químicos peligrosos sin el equipamiento adecuado o seguros médicos de respaldo.

La instalación consistía en una estructura arquitectónica transitable inspirada en los negocios minoristas de fruta local. Dentro estaban situadas dos ventanas, tras las que Pilar situó televisores de rayos catódicos que reproducían sin pausa el material audiovisual recolectado. Adicionalmente, la exposición incluía una pieza sonora. Se trataba de un clip de 14 minutos editado por la artista que era audible dentro de la instalación e intercalaba apartes de conversaciones con los trabajadores freseros y arengas y cánticos entonados durante las confrontaciones entre los sindicatos y la policía local en las manifestaciones llevadas a cabo en abril de ese año:

(...) más de 30.000 trabajadores, activistas, estudiantes, artistas y simpatizantes de 36 estados y tres países marcharon en Watsonville. El 29 de abril de 1997, siete líderes religiosos y el actor Martin Sheen fueron arrestados en Gargiulo Inc. (una subsidiaria de Monsanto Corporation). (Pilar, s.f.)



Imagen 20. Pilar, Praba (Abril, 1997). De izquierda a derecha: Watsonville Rally for Strawberry Workers; March on Watsonville; Watsonville Rally Arrest. Todas ellas fueron usadas en la instalación original. [Fotografía análoga]. Tomado de: <https://www.prabapilar.com/fresa-farms>. El montaje es mío.

A estas obras iniciales, siguió una serie de acciones performáticas en espacio público como integrante de los colectivos *The Hexterminators* y *Artistas por la Genética Responsable* [Artist for Responsible Genetics]. Ambos conformados en respuesta a la aprobación de la patente US 5.723.765, una nueva tecnología genética desarrollada por Monsanto y sus filiales para la esterilización de semillas. Esta patente buscaba restringir el ahorro, intercambio y gestión autónoma de semillas y esquejes por parte de pequeños agricultores. Entre 1998 y 2001, Pilar llevaría a cabo una serie de performances, y boicots en conferencias y eventos públicos correlativos a la implementación de esta y otras tecnologías de manipulación genética en alimentos y bienes de primera necesidad.

Esto marcó su entrada en espacios de acción política estrechamente vinculados con problemáticas derivadas de la expansión de las industrias tecnológicas. Consecuentemente, discusiones teóricas relativas al giro posmoderno, los estudios decoloniales y la bioética comienzan a irrigar su trabajo. Todo esto desembocó en la creación de un segundo colectivo artístico militante con una apuesta política de largo alcance, Los Cybrids: La Raza Techno-Crítica, fundado en 1999 en conjunto con John Jota Leanos y Rene García, dos artistas latinos también vinculados a la Galería de la Raza.

El año de su fundación Los Cybrids dan a conocer su manifiesto homónimo, en él se declaran desertores y adversarios del tecno-optimismo irradiado desde “el imperio” de Silicon Valley. A diferencia de lo ocurrido en *The Hexterminators*, este colectivo de investigación-creación es enfático sobre su lugar de enunciación: se presentan como *artistas latinos*, es decir como agentes del medio artístico y la escena política local, cuyos objetivos y recursos expresivos se conforman a partir de las sujeciones propias de su condición como inmigrantes en los Estados Unidos, o sea, como integrantes de un “colectivo subrepresentado” y excluido de la industria tecnológica:

Los Cybrids atribuyen a los espacios liminales, cada vez más amplios de la cultura, identidades híbridas y descentralizadas que se refuerzan por las nuevas tecnologías electrónicas. Como artistas “latinos” que trabajan con tecnologías digitales, representamos a un grupo demográfico desproporcionadamente subrepresentado en la frenética carrera por conectarse. Nuestro trabajo emplea performance, burla y arte tecnológico

Capítulo 2

para socavar la aceptación pasiva de las consecuencias sociales, culturales y ambientales no reconocidas de las tecnologías de la información (TI) (Los Cybrids, 1999: 2)⁵⁵.

A esta declaratoria siguió su participación en *Digital Murals* (2001), un conjunto de acciones y murales realizados en la Galería de la Raza destinadas a suscitar reflexiones sobre las barreras y mecanismos de segregación propiciadas por internet y las nuevas dinámicas de conectividad digital. Luego, la serie *Perfomalogues* (2001-2003) que comprende un conjunto presentaciones bipartitas en la que se intercalaban acciones performáticas con paneles de discusión en universidades, museos, galerías y centros culturales. Finalmente tuvo lugar, *Techno promesas: putografía virtual exhibition* (2001), una instalación multimedia construida a partir de computadoras Macintosh obsoletas, basura electrónica recuperada de los vertederos californianos y piezas de vídeo transmitidas en un circuito monocanal.



Imagen 21. Pilar, Praba; Leanos, Jhon; García, Rene (1999). Material fotográfico del colectivo Los Cybrids: La Raza Tecno-Crítica. [Collage Digital]. Cortesía de la artista.

Tomado de: Tomado de: <https://www.prabapilar.com/los-cybrids>

55 La traducción es mía.

Los cybrids fue un colectivo prolífico que logró posicionarse rápidamente en la escena artística local y convertirse en un interlocutor sugerente en la discusión de fenómenos como la vigilancia digital, la incidencia de las fuerzas militares en el desarrollo tecnológico, la división internacional del trabajo para la manufactura y sostenimiento de las tecnologías de la información, y las consecuencias medioambientales derivadas de las mismas.

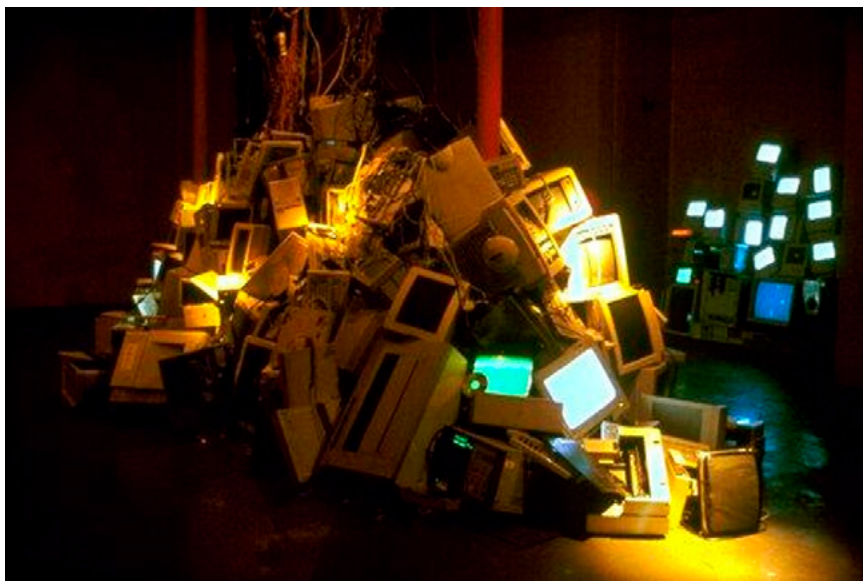


Imagen 22. Pilar, Praba; Leanos, Jhon; García, Rene (2001). Registro fotográfico de la instalación multimedia Techno promesas: putografía virtual exhibition, realizada en la Galería de la Raza (California, Estados Unidos). [Fotografía Digital]. Cortesía de la artista.

El impacto de este colectivo, así como sus apuestas políticas y estéticas merecerían un análisis detallado. Cada una de sus acciones abre un mar infinito de posibles cavilaciones que continúan siendo urgentes. Su producción fue documentada e incluye material escrito sobre el que podría extenderme indefinidamente. Pero lo que me interesa es hacer notar cómo este periodo de conspiración colectiva resulta crítico para el desarrollo ulterior del trabajo de Praba Pilar. Los Cybrids representan una suerte de bautizo de fuego en el que su labor como artista se eslabona definitivamente con una mirada crítica frente a la industria tecnológica, y por esta misma vía, con el compromiso de abordar sus repercusiones desde una óptica diferencial, en la

que la otredad (entendida como un efecto del poder materializado en disposiciones de clase, raza y género), comienza a vertebrar su producción de performance multimedia y arte electrónico.

La autodenominación de *artistas latinos* está lejos de tener un mero valor taxonómico. Puede remitir a una definición identitaria, marcador de procedencia geográfica, o adscripción temática pero desborda cualquier forma de certidumbre esencialista. *Artista latino* es en este caso, indicativo de una *posición*: hace referencia al lugar que ocupaban los cuerpos de estos tres artistas en el entramado de sujeciones que se desplegaron gracias a los avances tecnológicos de principio de milenio en el estado de California. Esta posición era la de cuerpos signados por la migración y por ello, comparativamente más vulnerables a ser víctimas de exclusión, violencia y abuso, pero al mismo tiempo, privilegiados para comprender de primera mano cómo las relaciones de dominación operan de manera modular sobre corporalidades con filiaciones identitarias específicas en un campo de tensión política concreto.

Como señala Rodrigo Alonso (2015), estas miradas subalternas sobre las relaciones entre arte y tecnología representan puntos de ruptura que obligan a toda la metacultura occidental a reevaluar la totalidad del sistema. La consecuencia de esto es que los artistas latinoamericanos son capaces de encontrar en la exclusión y la subrepresentación a la que son sometidos, una potencia creativa, no un obstáculo o carencia que los anule como actores relevantes en el campo cultural. Intervenciones artísticas como las fraguadas por Los Cybrids funcionaban como contrapeso frente a los discursos dominantes sobre el deber ser del arte electrónico y el performance multimedial, poniendo en entredicho las aspiraciones, prácticas y preconcepciones que procuran reducir al arte a un espacio de validación del proyecto de expansión tecnológica. Si la norma es una mirada optimista y acrítica sobre las bondades del progreso tecnológico, la perspectiva subalterna es capaz de engendrar, una “Perturbadora mirada latina sobre la tecnología”⁵⁶.

⁵⁶ Originalmente: “A disturbing, latino view of tech” título del artículo publicado en la revista *Wired* (27 de junio del 2011), a propósito de *Techno promesas: putografía virtual exhibition*. Disponible en: <https://www.wired.com/2001/06/a-disturbing-latino-view-of-tech/> (Consultado 19 de octubre de 2021)

Salmo primero: el origen de la Iglesia de NBIC

Los Cybrids fueron la última parada en el periplo de Pilar antes de ingresar becada al programa de Intermedia Arts en la Universidad de Mills. Dos años después la papisa de la INBIC daría a conocer al mundo la sacrosanta palabra del progreso tecnológico.

Mi plan era volver a la carrera y obtener el grado, nunca paso. Pero eran los años 80 y 90, no se necesitaba un grado para ser artista, a nadie le importaba. Lo importante era tu trabajo. Pero el mundo cambió y en el 2002 decidí acabar una carrera. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

Para el 2006 Praba Pilar ya había cursado dos años de estudios con énfasis en robótica, programación y arte electrónico, solo le restaba la presentación de una obra final para obtener su titulación.

Yendo a esa universidad vino a hablar en la clase de robots la dirigente de tecnología de San José, quien [risas], era puro chantaje, es decir... ella pintaba un mundo de tecnología tan bueno, tan lindo, que no hay capital ahí, ¡no!, ¡no! Eso es todo para la humanidad. Entonces me volví miembro de su centro y comencé a ir a sus reuniones. Este centro se llama Foresight NanoTechnology Institute, en Silicon Valley.

Yo iba a estudiarlos y a vigilarlos, a estar entre ellos. Y lo que vi ahí era un fundamentalismo pro-tecnológico sin nada de crítica, nada. Vi que la narrativa era de salvación de, “vamos a salvar el mundo” pero haciendo estos aparatos tecnológicos que van a causar dependencia y problemas. Todo es “vamos a salvar el mundo”, “un teléfono va a salvar el mundo”, “esta computadora va a salvar el mundo”, “Medir cuánto estás orinando va a salvar el mundo”, “ponerte este aparato va a salvar el mundo”. Todo va a salvar el mundo, la estupidez más grande va a salvar el mundo. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

Este fue el terreno de investigación en el que comenzó a fraguarse la iglesia profana de Pilar. La devoción de los organizadores y asistentes a las “anti-conferencias” [unconferences] ofrecidas por el Foresight NanoTechnology Institute, fue lo que la impulsó a establecer un símil entre la práctica eclesial y el adoctrinamiento que se oficiaba tras bambalinas en este tipo de organizaciones.

Capítulo 2

El delirio era tal que, imagínate... yo me hice un documento para entrar al instituto, pero ponía en la identificación "Papisa de la iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno" [Pope of the Church of Nano, Bio, Info, Cogno], ¡y la gente se lo tomaba en serio!, me decían "¡Qué bueno que tienes una iglesia para lo nuestro!". Yo entrevistaba gente del instituto y me decían cualquier barbaridad. Yo les decía *the prophets*, los profetas, para joder con la iglesia, con la tecnología, para joder con todo. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

Esta primera intuición sobre una suerte de comportamiento sectario sería confirmada por la negativa de varios de sus profesores ante la posibilidad de integrar a los planes de estudio una perspectiva crítica frente al progreso tecnológico. Pilar llevaba varios años dentro de esta industria, no solo desarrollando crítica, sino haciéndose con un conocimiento especializado que le permitía acceder a los entresijos de aquel restringido mundo.

Praba Pilar: Yo soy alguien que trabaja en la industria de tecnología, no en las campañas grandes, ni en las empresas capitalistas, sino con organizaciones no lucrativas. Esa soy yo. Me entrené en programación, en sistemas, en cómo manejar los *routers*, me entrené en cómo arreglar computadoras metiéndoles la mano, metiendo y sacándoles cosas... Y por eso mismo crítico a la tecnología, yo hago crítica, pero no desde afuera como alguien que no sabe nada de tecnología. Para ellos eso es nefasto.

David Beltrán: Eres lo que en el mundo empresarial llaman un *insider*.

P.P: *I'm an insider*. Y eso les gusta muy poco, les gusta muy poco. Un *insider* que les está hablando en C++⁵⁷, y yo sé *binary code*, entiendo también los sistemas de electricidad... Odian tener crítica desde adentro. Yo podría trabajar en una compañía nefasta y no lo hago porque las odio [risas]. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

El malestar generado por estar en un espacio tan restrictivo y reticente a establecer cualquier tipo de conversación fuera de las coordenadas del tecno-optimismo, la devoción de los directivos y asistentes al Foresight Nanotechnology Institute, más el bagaje previo de Pilar en el performance y la industria tecnológica crearon la tormenta perfecta.

Luego de ver todo lo que pasaba en el Foresight Institute, que no era muy distinto a lo que pude ver cuando trabajaba con Xerox en el Computer Science Museum, que era el mismo discurso que el de negocios como

⁵⁷ Uno entre muchos lenguajes de programación.

Google, Facebook y todos los servicios y sistemas que están alimentando los algoritmos y diciéndonos que es algo positivo... Luego de todo eso, yo decidí que quería exagerar al máximo. Usé un libro de Ray Kurzweil que estudiábamos en la clase de robótica sin crítica, ¡sin hacer crítica!, porque la profesora no permitía nada de crítica, y dije, “Bueno, si me quieres enseñar así voy a darles una lección muy grave, muy grave”. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

Lo que vendría a continuación es la primera edición de *La Iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno*, performance donde estás experiencias y elementos dispersos son organizados en un collage que pone en evidencia la relación íntima —y pocas veces evidente— entre el discurso tecno optimista transhumano, las prácticas empresariales y propagandísticas con rasgos sectarios, y las consecuencias de una formación universitaria enfocada a reforzar un discurso dominante y acrítico sobre el avance tecnológico. Pilar convirtió su descontento en el punto de partida para un proyecto de investigación-creación de largo aliento.

Salmo segundo: dentro de la Iglesia de NBIC

La descripción que ofrezco a continuación fue elaborada a partir del único registro en vídeo de la primera versión de “The Church NBIC” realizada en el Mills College en 2004 con ocasión de las presentaciones finales de las futuras graduandas del bachelor en Intermedia Arts.

La cámara, sostenida por una de las compañeras de Pilar está situada entre el público, hundida entre los cuerpos de una multitud de padres ansiosos por ver a sus hijas poner en práctica las habilidades adquiridas en una academia de artes unisex ubicada en un estado mayoritariamente protestante. La imagen es cuadrada, granulosa, por momentos borrosa debido a la pobre iluminación. Esto sumado a los movimientos imprecisos de una camarógrafa aficionada, nos da la sensación de estar ante un vídeo apócrifo, hurtado de algún archivo familiar.

Como si se tratara de una producción cinematográfica, grandes letras negras con bordado blanco se superponen a la imagen de un auditorio con una tarima a media luz. Las palabras se suceden aproximándose al espectador y luego desapareciendo: “The Church of Nano Bio Info Cogno”.

Capítulo 2

Sin previo aviso, penetran a través del corredor central tres figuras ataviadas con largas túnicas doradas, evocan los trajes sagrados usados por cardenales católicos durante los más altos oficios de la iglesia. Dos de ellas (Erika Hannes y Katie Stanford) llevan pelucas de fantasía a juego y pantalones elásticos que les dan un aire entre futurista y burlesco, como si hubieran sido extraídas de un videoclip de synth pop de los noventa o un filme alienígena clase B. Su trabajo es escoltar a Praba Pilar, tercera participante y figura central de la procesión.



Imagen 23. Pilar, Praba (2004). Registro en video del performance *The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*, realizada en Mills College (California, Estados Unidos). [Fotograma].
Cortesía de la artista.

Mientras sus encomendadas se detienen a entregar volantes entre la audiencia, Pilar, embestida por la autoridad propia de una sacerdotisa, se adelanta dejando ver un tocado papal color marfil rematado con ribetes áureos. Sube a la tarima con los brazos extendidos, sus manos cubiertas por guantes de tela sostienen un libro sagrado igualmente enchapado con un lomo destellante. Sobre el fondo del escenario se proyecta una cruz. Cada una de sus secciones está conformada por la repetición simétrica de cuatro emblemas, de arriba abajo se puede leer: “nano, bio, cogno, info” en alusión a los prefijos que sustituirán a la santísima trinidad cristiana en los tiempos del tecnocapitalismo. Adicionalmente, se puede observar en la parte trasera del montaje un misterioso artefacto oculto bajo un manto.

Mientras las protagonistas toman posición sobre el escenario se puede escuchar una letanía que recuerda los cantos gregorianos. Las voces han sido manipuladas con anterioridad para añadir reverberación y un eco simulado. El coro gutural parece el resultado de un ensamble vocal de máquinas perfectamente acompasadas con el sonido sintético de un órgano que completa la atmósfera solemne. Pilar deja descansar el texto sobre un sencillo atril situado a su mano derecha para ocupar el centro de la escena y sumar su voz a la alabanza. Entre tanto, sus acólitas se acomodan en silencio, de pie, vigilantes, custodiando por ambos flancos el libro sagrado. La maquina canción fue compuesta por Tara Rodgers y entonada por las voces de lectura integradas en los equipos *Macintosh*, todo a pedido de Pilar especialmente para esta eucaristía iniciática.



Imagen 24. Pilar, Praba (2004). Registro en video del performance *The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*, realizada en Mills College (California, Estados Unidos). [Fotograma].
Cortesía de la artista.

La música comienza a diluirse sin desaparecer por completo, al mismo tiempo, Pilar mueve sus manos a la altura del pecho con gestos que evocan la soltura de un director de orquesta. Finalmente extiende sus brazos para iniciar el sermón con una generosa sonrisa:

Sean todos bienvenidos al servicio inaugural de la Iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno, en el nombre de nuestros salvadores la nanotecnología, la biotecnología, las tecnologías de la información y la neurociencia cognitiva.

Hoy hemos venido todos juntos en nombre del avance de las tecnologías para obtener la vida eterna, ¡sí!, vida eterna para todos y cada uno de nosotros. Comenzaremos el servicio de hoy leyendo el más sagradamente sagrado libro, “La era de las máquinas espirituales” [The Age of spiritual machines], escrito por Ray Kurzweil.⁵⁸

Es entonces cuando descubrimos que el libro tratado con insólito secretismo y respeto es de hecho un texto mundano. Difícilmente podríamos hacer justicia aquí a la trayectoria de Kurzweil, un inventor norteamericano que además de su relevante posición en la cadena trófica empresarial, cuenta con más de una docena de doctorados honoríficos en prestigiosas universidades. Su aparición debería resultarnos cuanto menos llamativa, pues el libro al que se hace alusión en este performance revela una faceta menos conocida de Kurzweil, la de un profeta del progreso tecnológico que, como repasamos, ha nutrido un corpus de pensamiento entre esotérico y pseudo científico que ha servido de combustible ideológico durante los últimos 30 años al movimiento transhumanista.

La era de las máquinas espirituales (1999) es el segundo volumen de un hipotético pentateuco, la continuación de una empresa cabalística iniciada por Kurzweil a finales de los años ochenta en su libro *La era de las máquinas inteligentes* (1990); en él este futurólogo da a conocer al mejor estilo de los iluminados medievales, un compendio de profecías que versan sobre la aparición de nuevas tecnologías y sus efectos en el panorama global y la vida cotidiana. Entre ellas se destaca —como no podía ser de otra forma teniendo en cuenta sus afinidades ideológicas—, una dudosa anticipación de la caída de la Unión Soviética. La labor doctrinera de Kurzweil no se detiene aquí, también es el coautor de una serie de conferencias y publicaciones que especulan sobre la existencia de tres estadios de desarrollo tecnológico que hará posible la ralentización del proceso de envejecimiento y su posterior reversión, dando como resultado la consecución antropogénica de la gran promesa hecha al pueblo cristiano: la vida eterna.

Pilar vuelve su cuerpo hacia sus asistentes y solicita que le sea entregado el texto sacro, una de ellas se apura para cumplir las órdenes. Es recompensada con un lacónico “Gracias, hermana”. Antes de leer en voz alta

⁵⁸ La traducción es mía

la palabra, Pilar se dirige al público con tono socarrón para reprender su falta de compostura: “Por favor criaturas, por favor. Estamos en la iglesia. ¡De pie!”⁵⁹. El público, hasta entonces sumido en un silencio sepulcral no puede evitar estallar en una carcajada colectiva, rápidamente se hace cómplice de esta pantomima de la eucaristía católica. Pilar continúa entonces el sermón leyendo un grandilocuente pasaje del prólogo:

La evolución ha sido vista como un drama de billones de años que nos lleva inerrablemente hacia su más grandiosa creación, la inteligencia humana. En los anales del siglo XXI emerge una forma de inteligencia en la tierra que puede competir, y ultimadamente superar, la inteligencia humana, este desarrollo será el más importante evento que haya moldeado la historia humana (Kurzweil, 1999: 16).



Imagen 25. Pilar, Praba (2004). Registro en video del performance *The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*, realizada en Mills College (California, Estados Unidos). [Fotograma]. Cortesía de la artista.

Entre murmullos y gestos de tímida aprobación la audiencia vuelve a sus asientos para dar paso a una intervención divino-telemática. Sobre el fondo antes ocupado por la cruz de la Iglesia, ahora se proyecta el fragmento de una entrevista realizado a un funcionario del Foresight Nanotechnology Institute, donde nuevamente, se presenta un discurso tecnófilo, esta

59 La traducción es mía.

vez directamente emitido por un experto que ensalza largamente la inteligencia humana como el producto más refinado del proceso evolutivo en el planeta tierra. Pilar y sus colaboradoras hincan una de sus rodillas en el suelo, despejando la panorámica del público al tiempo que ofrecen una reverencia al material audiovisual.

Al finalizar, Pilar vuelve a su posición original en el centro del escenario para continuar con semblante renovado. Ha llegado el momento culmen de la ceremonia. Sin saberlo, el público ha sido conducido a través de un elaborado guión publicitario en el que la prolongación artificial de la existencia, antes que el resultado del avance irrefrenable de la inventiva humana, es presentado como un commodity, como poco más que un servicio brindado a la demanda. La inmortalidad aparece reducida a una mercancía que requiere una doble retribución: el proyecto transhumano ofertado por Pilar y figuras como el mismo Kurzweil demanda dinero, pero también la renuncia definitiva de la privacidad del público en aras de la consolidación definitiva de la economía del dato.

Con los ojos completamente abiertos y señalando a los potenciales devotos (ahora convertidos en potenciales clientes), la suma pontífice sentencia:

(...) La Iglesia de Nano, Bio, Info, Cogno se encuentra en comunión, ¡sí, en comunión! Y para nuestra comunión les ofrecemos el más innovador y reciente evento tecnológico: *The Radio Frequency Identity tag* o RF-ID tag⁶⁰ para la identificación instantánea de todos nuestros miembros. ¡Sí! Póngalo dentro de sus cuerpos, pero antes de que siquiera piensen en sus billeteras... Tengan en cuenta que nuestro nuevo prototipo ha sido diseñado para alojarse dentro de sus cuerpos, ¡así que no será expulsado JAMÁS! A menos de que nos convirtamos en posthumanos, por supuesto.⁶¹

En la imagen, vemos como desde el escenario la papisa coloca el RF-ID tag en la boca de uno de los asistentes mientras su cómplice le ayuda sosteniendo su cabeza en un gesto cariñoso. Pilar pronuncia las poderosas palabras, “sí, esta es la experiencia que te ofrece nuestra iglesia”.

60 Siglas para *Radio-Frequency Identification*, esta tecnología de hecho existe, pero sus aplicaciones en seres humanos son anecdóticas, siendo el ámbito comercial, relativo al inventariado y localización de mercancías su nicho de uso habitual.

61 La traducción es mía.

Entre las risas descontroladas del público, las acólitas se acercan al borde del proscenio por orden de la papisa. Una de ellas sostiene una bandeja que contiene numerosas existencias del artefacto. La mujer, asistida por su compañera, deja caer su cabeza hacia atrás, la papisa puede entonces instalar en su frente el RF-ID Tag, esta vez materializado en un simple adhesivo. Este gesto bautismal no se conforma con la vinculación de los devotos a un orden metafísico del tipo “pueblo elegido”, ni funciona como la adquisición de un distintivo que los adscribe de manera titular a la iglesia. En cambio, la intervención consiste en la alteración de la carne. Es un ritual de paso, de transformación: la acolita pasa de ser una humana atormentada por los oprobios y limitaciones de la evolución natural, a participe comprometida del proyecto transhumanista, de los cuerpos-máquina, de las plataformas tecno-vivas. Pasa de acolita sometida por la biología a cuerpo cibernético. “Estás bendecida, te has unido a la revolución cibernética”, sentencia la papisa.



Imagen 26. Pilar, Praba (2004). Registro en video del performance *The Church of Nano, Bio, Info, Cogno*, realizada en Mills College (California, Estados Unidos). [Fotograma].
Cortesía de la artista.

Sobre este fragmento en particular Pilar comenta durante uno de nuestros encuentros virtuales, por cierto, realizados casi siempre a través de plataformas virtuales fuertemente encriptadas y comprometidas con la privacidad en internet:

Capítulo 2

Praba Pilar: Yo estaba muy interesada por ver si la gente respondía al ritual. Dije “Vengan por el *pleasing*” y todos se pararon. No hubo pausa. Aunque no entienden, están entrenados y reciben la hostia sin entender o realmente sin estar muy seguros de lo que está pasando, como sea, cooperan porque la fuerza de los rituales de la iglesia es subconsciente.

David Beltrán: Sí, entiendo, la disciplina ya está instalada en el cuerpo de estas personas.

P.P: Sí. Y era un poco ver... ¿qué van a hacer?, porque si no hacían nada me dejaban ahí plantada [risas]. Y no. Sí se paraban, y yo les estaba metiendo algo en la boca, supuestamente RF-ID tag, ¿no?, y se lo tragarón sin preguntarme qué era. [Risas]

D.B: ¿Y qué era? [Risas]

P.P: Un dulce sin azúcar porque a mí me daba miedo darles algo con azúcar por la diabetes. Entonces era uno de estos dulces típicos sin azúcar que ni puede enfermar a nadie porque ni tienen azúcar [Risas]. Pero se lo tragarón.

No lo podía creer. Yo sospechaba que, por la parte del cuerpo, del entrenamiento, iban a cooperar, pero no estaba segura. Esa parte de la iglesia me enseñó mucho sobre la gente, sobre el subconsciente y esos rituales en los que los han entrenado. Es un poco lo que escribe Foucault sobre la constitución cuerpo. Él habla del *punishment* [castigo] del cuerpo, de cómo las escuelas, los sistemas, están entrenando y creando cuerpos. Eso ahí lo ves muy claro, que la iglesia creó estos cuerpos, que están ahí como zombis tragando lo que les estoy poniendo en la boca, sin hacer preguntas y disfrutando hacerlo todo. (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

Esta prótesis-sacramento no sólo sella el pacto carnal del público con este credo de nuevo cuño. Aquí, en cambio de recibir la carne y la sangre de Cristo como en el simulacro antropofágico católico, los nuevos integrantes de la iglesia son quienes ofrecen sus cuerpos al sacrificio, haciendo que mediante la producción remota y permanente de datos recabados por el fantasioso RF-ID Tag, sea el tecnocapitalismo y su cohorte de megacorporaciones las que canibalicen su privacidad y sus cuerpos. En el mito cristiano Jesús sacrifica su humanidad para expiar los pecados de los mortales. En la mitología irónica de Pilar el público es invitado a ofrendar su intimidad para dinamizar la economía del dato, para ofrecer voluntariamente y “disfrutando hacerlo todo”, la información de la que corporaciones como Amazon, Google, Facebook y una miríada menos célebre de organismos gubernamentales, se valen para perfilar a los sujetos y *modelar* sus conductas futuras (Zuboff, 2021).

En este sentido, el RF-ID tag ciertamente dramatiza la vigilancia permanente y extendida que sustenta el modelo de producción de capital actual, pero sería más acertado reconocer que es el elemento dramático que revela cómo, a diferencia de lo que ocurría en las economías subjetivas confesionales y modernas, hoy “Todo evoluciona desde la obligación forzosa hacia la tentación y la seducción, desde la regulación normativa hacia las relaciones públicas, desde el control policial hacia la promoción del deseo” (Bauman y Lyon, 2013: 66). El garante de *la buena conducta* y la responsabilidad de concretar relaciones deseables y productivas entre cuerpos y tecnologías para el estatus quo se desplaza, “(...) de los supervisores a los supervisados, de los vigilantes a los vigilados, en fin, de los dirigentes a los dirigidos” (Bauman y Lyon, 2013: 66).

Tal y como decía Michel Foucault (1997), se trata de un despliegue de tecnologías para garantizar la producción de cuerpos dóciles mediante disposiciones de dispositivos *ortopédicos*: de encauzamiento de la conducta y el alma. La vigilancia y, en este caso el pospanoptismo, son eslabones atados a la dinámica de evaluación y castigo propia de las sociedades disciplinarias. Como bien sabemos, muchas de estas tecnologías de control biopolítico fueron desarrolladas, refinadas e inicialmente institucionalizadas en el seno de comunidades religiosas cristianas. Este performance retoma esta formalización de la ortopedia anatomopolítica en clave foucaultiana, pero lo presenta hibridado con una reflexión propia de las potencias de control anticipadas en la reflexión deleuziana posterior.

La eucaristía continua:

Las personas en otras fes no creen en la ciencia o en la ganancia. Ellos ven la vida como sagrada. No están tomando en cuenta que somos máquinas, máquinas biológicas. Esos son los no creyentes en la ciencia y el avance de la vida en la tierra. Yo quiero prevenirlos a todos ustedes: estos borregos están condenados. Sus religiones son falsas, se basan en la destrucción de la mente. Por eso, ellos sufrirán la muerte eterna. Ellos no podrán probar el fruto de la inmortalidad ofrecida por el avance de las tecnologías. Se los diré claramente ahora mismo: cristianos, musulmanes, judíos y budistas tratarán de convencerlos de lo contrario, pero ustedes no les creerán. Sigán el razonamiento configurado por La Verdad de la ciencia, por la lógica, por la razón, por la Verdad Única, la verdad que ustedes pueden deducir de *hipótesis que no pueden ser comprobadas*.

Esta intervención es sin duda la más crítica. Podría pasar completamente desapercibida para quienes no estén al tanto de las ideas centrales de los planteamientos del transhumanismo gnóstico, sin embargo, es un ataque al corazón mismo de las convicciones de este movimiento. En la primera parte, al igual que el *Basilisco*, Pilar emplea el chantaje. La única vía posible para conseguir la eternidad es la aceptación pasiva del avance tecnológico como una realidad patente, irrefrenable e indudablemente deseable. Cualquier desviación será condenada con la muerte. Esto significa que los devotos que asistieron a la iglesia debían aceptar lo que he decidido resumir en tres premisas tentativas, destiladas de las acciones y formas discursivas del performance:

1. *Somos máquinas biológicas*, y como tal, organismos cuyos padecimientos pueden ser resueltos mediante el uso de la ciencia aplicada, particularmente corrigiendo la muerte, aquí vista como una mal función inherente a nuestros cuerpos. Esto deriva en la contemplación de nuestra existencia corporal como *necesitada* de corrección. Recordemos que momentos antes, mientras entregaba el sacramento, Pilar hace alusión a la transmutación de los fieles en *ciborgs*, que como vimos, dentro de la matriz transhumanista solo significa una cosa: cuerpos *mejorados*, salvados provisionalmente de su inconveniencia, carencia y despreciable tendencia a hacerse obsoletos.

2. *La inmortalidad de la mente*. Pilar nos recuerda otro concepto discutido en el primer capítulo: el *wetware*. Para el transhumanismo la inmortalidad está vinculada a la separación del orden matérico y el metafísico, del *soporte* y la *información*, o sea, del cuerpo y la mente. Esta última es la única que podrá ser preservada para la posteridad. Dentro de la narrativa del performance, las religiones mayoritarias son acusadas de *basarse en la destrucción de la mente*, cometiendo así la mayor afrenta contra los entusiastas de la criogenización y la simulación cerebral completa, dos tecnologías comprometidas en la creación de las condiciones óptimas para conseguir una existencia extracorpórea perenne. De este modo, Pilar hace una alusión sutil a la imperiosa necesidad de los transhumanistas de ensalzar la mente y la inteligencia como los productos más refinados de la historia evolutiva en nuestro planeta, para justificar en paralelo, el rechazo de la existencia carnal.

3. La existencia de una *Verdad Única*. En ciertas interpretaciones de las prácticas devocionales se demanda a los fieles la asunción de cierto grado de incertidumbre como prueba de su compromiso. La papisa solicita a sus acólitos confirmar la autoridad de su iglesia sometiéndose a la creencia ciega en su apuesta espiritual, aunque esta derive de *hipótesis que no pueden ser comprobadas*.

Este es el fragmento más opaco de su discurso, pero arremete violentamente contra los transhumanistas y tecnófilos al recordarles que sus deducciones y proyecciones futuras se basan sobre una especulación poco comprometida con la multiplicidad del mundo social y la complejidad de la existencia biológica. El discurso tecno-optimista es formalmente débil, no existe congruencia entre sus premisas y conclusiones. La idea de que el destino del progreso tecnológico sea el fin del sufrimiento, la consecución de la inmortalidad y la perpetuidad del capitalismo son posibilidades cuya realización no está asegurada y no es autoevidente.

Aunque el transhumanismo gnóstico declare públicamente su amorío con la racionalidad y el método científico, su fe en el progreso sólo puede sustentarse mediante la suspensión del pensamiento crítico, mediante la aceptación de la tecnología como fuerza incuestionable, autónoma y naturalmente filantrópica, esa es la *Verdad Única*.

Adicionalmente, esta alocución final define los contornos de la iglesia inaugurada por Pilar. Su cosmogonía cibernética fagocita los elementos icónicos de la religión mayoritaria en occidente, incluso recurre a la reafirmación de un universo bipartito y en clara contradicción, actualizando la dialéctica fundamental entre lo sagrado y lo profano, y la corporalidad y la mente (o el espíritu). Esto, al igual que en el cristianismo, deriva en un conjunto de afirmaciones prescriptivas, en un orden disciplinario que procura engendrar una subjetividad cibernética plenamente convencida de ser poseedora de una comprensión superior e impermeable ante las idolatrías y espejismos de cualquier corpus distinto al de las escatologías del discurso tecnocientífico. Igualmente, la desobediencia conduce a un segundo destierro del edén, en esta ocasión terrenal y cuidadosamente labrado para engendrar el fruto, probablemente transgénico, de la vida eterna.

El performance, hasta este punto ceremonioso, moderadamente cómico y pausado, cambia completamente al tenor de una segunda intromisión musical. Una cuarta participante (Elizabeth August) vestida del mismo modo que el resto de las simpatizantes, sube al escenario y toma posición a la izquierda de Pilar ocupando un micrófono. Suena la melodía de uno de los emblemas del protestantismo californiano: "Amazing Grace". Esta canción fue originalmente compuesta por el clérigo, esclavista redimido y poeta inglés

Capítulo 2

Jhon Newton. La vida de Newton fue ejemplar por su arrepentimiento y eventual dedicación absoluta al servicio parroquial y la lucha por la abolición de la esclavitud en las colonias de la corona inglesa. Sin embargo, es principalmente conocido por este poema escrito en 1773, luego convertido en canción y eventualmente elevado a himno del cristianismo.

La letra fue intencionalmente cambiada para acompañar el oficio de la iglesia de Pilar, la respuesta ante la tonada es inmediata. La expectación del público se eleva como la espuma. Mientras tanto, las custodias de la suma pontífice tensan el manto dorado que ha cubierto un artefacto, hasta el momento invisible para el público, con cuidado de ocultar por completo la interacción entre la papisa y el aparato durante algunos segundos. Cuando la tergiversación del poema se hace evidente, la curiosidad de los padres asistentes se torna en descontento. Según Pilar, el vídeo de registro no nos deja ver que algunas personas comienzan a abandonar el auditorio.

El manto cae al suelo, revelando a Pilar cometiendo la herejía definitiva. Está de pie con un arnés adosado a su cadera, de él sobresale un pene de goma que a su vez se inserta en una vagina sintética conectada a un *Fuck Machine*, un artilugio pecaminoso consistente en un brazo mecánico diseñado para propiciar una penetración rítmica. Pilar comienza a emitir alaridos de ficticio placer. El público que ha decidido esperar estalla en vítores, risas y alabanzas.

Praba Pilar: yo tuve que alquilar esa máquina. Esa máquina cuesta \$1500 dólares y un *Sex Shop* me la alquiló por \$50 dólares diciéndome “si dañas esta máquina te cobramos los \$1500 dólares”. Yo con mucho cuidado cogí esa maquinita, que es un *fuck machine*, se llama *fuck machine* [Risas]. Cuando quieras esa máquina es un *fuck machine* [risas], así se llama.

David Beltrán: Que además se ha vuelto muy popular con toda la cuestión del streaming y los sex cams en internet.

P.P: ¡Sí!, pero imagínate, en esa época era mucho menos común. Yo salí y les ofrecí a los padres todo eso mientras sonaba *Amazing Grace* en una universidad femenina, en el estado de California, un estado patriarcal y protestante. *Amazing Grace* es una canción que es muy conocida en los Estados Unidos, ahí es cuando la gente dijo “Es un sacrilegio cantar esta canción”. La cantante en el perfo original era de la iglesia más famosa de San Francisco. Era cantante de esa iglesia y yo sabía que eso realmente iba a estorbar a la gente porque era criticar a las iglesias.

Praba Pilar: espiritualidad, performance y sex machines

Para mí son muchos los sacrilegios de la iglesia y del campo de la tecnología, entonces esto no es tanto sacrilegio para mí en comparación, porque en esa época yo sabía por otros proyectos y por lo que había estudiado el daño tan grande que habían hecho las empresas de Silicon Valley.

D.B: Sí, porque inicialmente parece que todos la están pasando muy bien, pero esta reacción me sorprende. No pensé que tanta gente había resultado ofendida.

P.P: Mucha gente salió, al menos 20 personas fueron a quejarse amargamente con la universidad donde lo hice. Y los amenazaron porque yo no tenía el permiso de cabaré. Mira, podrían quitarle los fondos del Estado a esa universidad por ese performance. ¿Por qué el Estado tiene ese derecho de quitarles los fondos? (Pilar, comunicación personal, 15 de octubre de 2021)

El acto final es la intromisión de las máquinas en el campo de la sexualidad humana. Esta no es una novedad en los tiempos que corren. Desde la masificación de la red telefónica, internet y el abaratamiento de algunos componentes electrónicos, la sexualidad de nuestra especie ha sufrido un proceso de tecno-diversificación sin precedentes. Desde intercambios ultra rápidos en tiempo real de material erótico, pasando por toda clase de prótesis con diferentes niveles de autonomía motora; llegando hasta experiencias signadas por el ascetismo y el tiempo diferido entre las que tendríamos que contar la pornografía, la fecundación in vitro y un amplio listado de prácticas donde el componente humano se ha diluido casi por completo.



Imagen 27. Praba, Pilar (2004). Registro en video del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno, realizada en Mills College (California, Estados Unidos). [Fotograma]. Cortesía de la artista.



Imagen 28. Beltrán, David (2022). Matriz Mecha de Opresiones del Tecnocapitalismo [Collage Digital].

Por el momento considero relevante destacar que no nos referimos a cualquier forma de contacto sexual entre el cuerpo humano y una máquina. No deja de resultar curioso que sea la artista quien asume la posesión del falo, tampoco que este órgano sea mostrado de manera explícita, aunque protésica, durante la ceremonia. Gibson y Graham (2002) ya han ahondado en la cualidad del falo y sus declinaciones materiales y lingüísticas como un significativo maestro que organiza los procesos de producción de realidad y significado en occidente. A mi juicio, con este gesto, Pilar abre la posibilidad de pensar la relación de continuidad entre religión cristiana (y otras formas de espiritualidad), los ejercicios de poder vinculados a la circulación de la tecnología en nuestras sociedades y el patriarcado. Ya no como ejercicios de poder aislados, sino como partícipes en la configuración de una matriz de dominación mutante que se despliega en la realidad a modo de una nueva forma de tecno-gobernanza biopolítica sobre los cuerpos.

Mutante porque se trata de sistemas de dominación discontinuos y no coordinados, con orígenes históricos distintos y enfocados en la fiscalización de frentes diversos del universo social. El patriarcado y el capitalismo pueden entrar en contradicción o disputar los mismos espacios de acción, cosa similar ocurre con el racismo y el patriarcado o cualquier otra combinación imaginable. Aquí Pilar ejemplifica cómo en determinadas condiciones o frente a ciertos cuerpos, estos sistemas también pueden organizar una estructura más o menos corporativa, aglutinarse y estrechar sus relaciones hasta constituir una suerte de monstruo del doctor Frankenstein o un *mecha* modular, como los vistos en *Power Rangers* (1933-actualidad). La piedra de toque en todo esto es que el performance identifica a la tecnología, o más precisamente a la tecnología controlada por grandes corporaciones y sistemas coercitivos, como un catalizador de estas desafortunadas coincidencias y un multiplicador de sus efectos negativos sobre los cuerpos. Dicho de otro modo, en los discursos tecnocientíficos más obtusos la tecnología cumple la misma función que el falo en la matriz cultural occidental: es el significante maestro que permite organizar y agotar las posibilidades de lo real sirviendo como anclaje para diversos sistemas de dominación y punto de referencia para lo que existe y podría existir.

Esta es la —perturbadora—mirada latina que mencioné previamente a propósito del trabajo de Los Cybrids. Praba Pilar no confronta explícitamente las prácticas y discursos impuestos sobre la tecnología, tampoco discute su deber ser, claramente prescriptivo, en relación con los cuerpos. Hace algo más interesante: desterritorializar sus formas, revelar sus mecanismos, forzar sus argumentos hasta revelar las costuras. Acusa el espejismo ideológico habitando en él, explorando sus posibilidades y acusando sus incongruencias, en resumen, haciendo que sus cimientos tambaleen, y con suerte, cedan.

Este es el valor agregado, la densidad, que le otorga su posición como *insider* formada en el ámbito underground, contracultural y políticamente activo del trabajo tecnológico. Praba Pilar está muy al tanto de los lenguajes y dinámicas de la industria tecnológica norteamericana, como sabemos muchas veces inasequibles o llanamente vedadas para la mayoría de los usuarios, sujetos de sus efectos y buena parte de sus integrantes.

Capítulo 2

En su performance hace visibles elementos problemáticos de este ámbito, los presenta completamente desnudos para que los espectadores puedan evaluar sus impactos y perspectivas éticas en la vida cotidiana, en la experiencia vivida dentro y fuera de La Iglesia de NBIC.

Al igual que en sus primeros performances y acciones, el objetivo de La iglesia de NBIC fue propiciar encuentros, dar pie a nuevos diálogos y animar la crítica *con conocimiento de causa*. Esto adquiere un renovado interés cuando además consideramos que su iniciativa toma lugar en una universidad situada en el corazón del estado de California, en un campus geográficamente contiguo a Silicon Valley y con los antecedentes de su trabajo en diversas organizaciones activistas, como integrante de los espacios abiertos por el *Foresight NanoTechnology Institute*, e interlocutora directa de otros *insiders* y voceros oficiales de grandes corporaciones del rubro.

Praba Pilar: Nada de esto era para hacerle daño a la profesora de robótica, era para tener un diálogo. No solo con ella. Para abrir un diálogo. Tú pusiste todo lo positivo, bueno, de ahí comenzar el diálogo ¿Sabes qué?, no pudieron dialogar. Y ¿sabes qué? Ella me escribió “Realmente me has ofendido”, y yo le respondí, “¿por qué lo tienes que ver así?, se trata realmente un diálogo, esto es un diálogo, yo soy performer; así hago diálogos. Ya pusiste todo lo bueno, yo puse lo malo, ¿Por qué no hablamos?” Ella no era capaz de tener un diálogo, así, más serio.

Ese fin de semana estaban todos los padres porque coincidieron las presentaciones con la visita de los padres de los estudiantes [risas], y yo salí dando todo eso. Decidí darle una clase performática a mi profesora de robots, porque esta tipa yo le hablaba en la clase, y yo le decía bueno “yo he estado estudiando la tecnología hace 10 años y usted no está poniendo con sinceridad, con respeto, las críticas muy fuertes que realmente se toman todo esto en serio”. No eran críticas exageradas, o extremas, ni anti tecnológicas; eran las críticas que se están tomando en serio el tema y analizando esta parte del capitalismo y esta parte de los daños al medio ambiente y esta parte que quiere entender esta actitud y de dónde sale esta actitud. Ella completamente rechazaba lo que yo decía, porque también trabajaba en Google...

David Beltrán: ¿¡La profesora!? [risas]

P.P: ¡Claro! [risas],

D.B: Y... ¿Recuerdas su nombre? [risas]

P.P: No, porque se ofendió tanto que cortó la comunicación conmigo. (Pilar, comunicación personal, 1 de diciembre de 2021)



Imagen 29. Pilar, Praba (2008). Material fotográfico del performance The Church of Nano, Bio, Info, Cogno, realizado en Yerba Buena (California, Estados Unidos). [Fotograma]. Cortesía de la artista.

Esto a su vez revela el lugar de equívoco que potencia la crítica que Pilar propone. Para el estatus quo tecnológico procapitalista y el transhumanismo gnóstico, existen voces y cuerpos autorizados, profetas, gurús, futurólogos, especialistas y líderes encargados de tratar tímidamente las consecuencias indeseables de su proyecto, siempre presentándoles como males evitables con la dosis correcta de refinamiento técnico y reajuste de su brújula moral. En los casos más extremos su respuesta no dista demasiado de la emitida por Thiel ante el *Basilisco de Roko*. En la otra orilla están las voces y cuerpos no autorizados, los apóstatas, los infieles, la mano de obra precarizada de sus industrias, los hackers, los «analfabetas tecnológicos», los luditas, y todos aquellos que soñamos con tecnologías de la liberación, del gozo, el diálogo y el encuentro. Pilar se enuncia y presenta en la acción performática desde un lugar de equívoco e incomodidad; el cuerpo de una mujer inmigrante, latina, racializada, que se hizo con los

Capítulo 2

conocimientos que demandan los expertos para siquiera considerar la interlocución. El cuerpo de la papisa de la Iglesia de NBIC se revela contra las aspiraciones de continuismo y domesticación de la carne que se anida en el corazón de muchas iniciativas que se arrojan bajo la promesa de la salvación planetaria. Este era solo el comienzo.

Salmo tercero: las derivas y el fin de La iglesia de NBIC

A la inauguración de la Iglesia de NBIC siguen cuatro oficios en los que Pilar extiende su diálogo fuera del campus de la Universidad de Mills. El primer paso fue formalizar su iglesia ante el Universal Life Church Monastery, una organización inter y multi religiosa, fundada en 1977 y autorizada por el gobierno de los Estados Unidos para ordenar ministros con todas las atribuciones legales requeridas para officiar los servicios religiosos de sus respectivos credos. Por el módico precio de \$8.98 dólares (más costos de envío y manejo), Pilar *adquiere* el derecho de adelantar bodas, funerales, matrimonios, bautizos, confesiones y exorcismos.

Universal Life Church Monastery
1425 Broadway #67
Seattle WA 98122
Fax: 206-285-7888

SOLD TO:
Praba Pilar
Oakland, CA
United States

SHIP TO:
Praba Pilar
Oakland, CA
United States

Products	Model	Tax	Price (ex)	Price (inc)	Total (ex)	Total (inc)
1 x Ordination Credential <small>* Add a Certificate holder?: Add_holder (+\$3.99)</small>		0%	\$8.98	\$8.98	\$8.98	\$8.98

[Print Invoice](#)

Sub-Total: \$8.98

Shipping and Handling (PRIORITY): \$6.59

Total: **\$15.57**

Imagen 30. Pilar Praba (s.f.). Constancia de la credencial de ordenación ministerial de Praba Pilar; emitida por Universal Life Church Monastery. [Escaneo]. Cortesía de la artista.

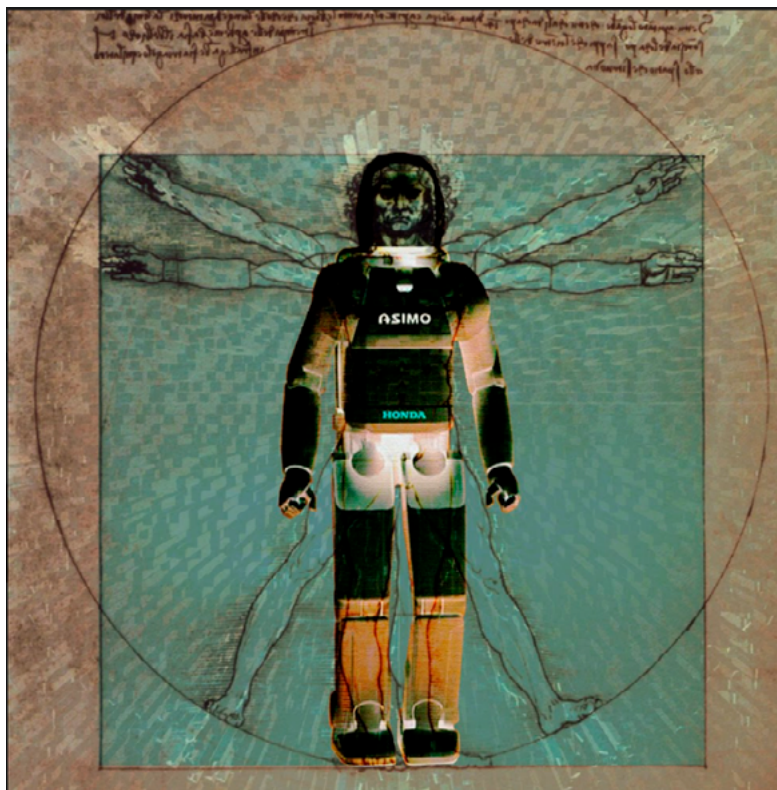


Imagen 31. Pilar, Praba (2008). New man [El hombre nuevo]. Material fotográfico incluido en la versión del performance INBIC: Interactive Electronic Confessional en la exposición A TOTAL SPECTACLE realizada en el Atomic Centre (Winnipeg, Canadá). [Collage Digital]. Cortesía de la artista.

Aunque este detalle sea prácticamente desconocido por la inmensa mayoría del público que participó en esta serie de performances, representa un valor añadido difícil de ignorar. El reconocimiento de la Iglesia de NBIC ante una autoridad con atribuciones legales y espirituales, según se le vea, más o menos representativas, no solo blindó legalmente el proyecto ante los ataques de los más ortodoxos, sino que abrió un nuevo espacio de significación simbólica y exacerbó el tono satírico de la iglesia. De alguna manera Pilar concretó la pecaminosa fantasía del transhumanismo gnóstico: despojada de cualquier responsabilidad con la razón occidental, la lucha contra la superstición y la defensa del método científico (en su versión más retrógrada, la verdad sea dicha), hizo de su credo pro-

tecnológico una manifestación abiertamente religiosa, no por eso menos beligerante y socarrona. Por esta misma vía, afirmaba indirectamente sus derechos como ciudadana inmigrante: empleando de manera estratégica el mismo aparataje que hoy (y antaño) respalda la violencia sistémica contra esta población; afirmaba, gracias a un acto burocrático, la legitimidad de su perspectiva disidente, su derecho a la manifestación pública y al pensamiento crítico. En resumen, Pilar puso a funcionar las tecnologías religiosas y de gobierno para fines que seguramente no podrían anticipar.

Entre julio 19 y noviembre 16 del año 2008, el centro para las Artes Yerba Buena (Mission, San Francisco), hoy todavía concentrado en el arte contemporáneo y las artes escénicas, se convirtió en sede oficial de la Iglesia de NBIC como parte de la exposición *Big Ideas*. Pilar erigió la primera capilla de su iglesia calcando la disposición espacial de los templos católicos y protestantes. Hallamos dos hileras paralelas de pesadas bancas en madera maciza, todas engalanadas en sus posas brazos con banderillas azules y el emblema de la congregación, están enfrentadas a un altar alargado, cubierto por un velo blanco e igualmente decorado con la cruz profana estampada en un largo pañuelo amarillo. Al fondo de la bóveda, sobre una de las tres paredes azules, se proyectaba el sermón de Pilar a perpetuidad. Mientras tanto, dos televisores plasma ubicados en los costados, hacían las veces de vitrales mostrando dos fotomontajes originales de la artista. En uno de ellos, encabeza la ya mostrada *Primera cena de la singularidad* (2008), una intervención al cuadro de Leonardo da Vinci *La Última Cena* (1498). En él los comensales originales han sido suplantados por figuras públicas de la industria tecnológica y la comida ha sido intercambiada por una estatuilla bronceada de la estructura helicoidal del ADN. Cuando la singularidad sea realizada no hará falta comer, claro está.

La segunda pantalla muestra el fotomontaje *New Man* (2008), se trata de una *actualización* del *Hombre de Vitruvio* (1492 aprox.), un estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano, otra vez, de la autoría de Leonardo Da Vinci. Al fondo original, se ha superpuesto un aura reticular emanada en todas las direcciones por un cuerpo protésico que recuerda a los muñecos de prueba empleados en simulaciones de choques automovilísticos. Se trata del cuerpo sintético de Asimo, un robot humanoide presentado por la empresa nipona *Honda* en el año 2000. En su momento, Asimo fue una auténtica celebridad y se le auguraba una fructífera carrera en el área de la

medicina sirviendo como asistente para pacientes con diversidad funcional, especialmente para aquellos con alguna limitación de movilidad. Asimo no logró convertirse en un visitante recurrente de hospitales y centros de rehabilitación, pero durante años fungió como el *rostro* más amable, *más humano*, de la industria tecnológica, como el personaje favorito del área de relaciones públicas, el *embajador* de la magnanimidad empresarial. Este amistoso robot fue la máquina que vino a disipar las densas sombras de decadencia y desolación que se habían instalado como un virus informático en la cultura popular gracias a *Matrix* (1999), la narrativa cinematográfica de las hermanas Wachowski estrenada tan solo unos meses atrás.

Justamente, es el *rostro*, el elemento que Pilar decide trastocar con mayor ahínco. Allí donde originalmente se encontraban dos cámaras que permitían al robot evitar obstáculos, la artista favorece una transparencia a través de la cual advertimos el gesto severo del Hombre de Vitruvio, ahora con los ojos ensombrecidos, casi hundidos, como si nos enfrentáramos a la mirada de una criatura de ultratumba. “Asimo de Vitruvio”, si se me concede el atrevimiento, explota la potencia monstruosa ya anidada en el dibujo en tinta sobre papel constante de ocho extremidades. La geometría perfecta, solo posible por el gran y único creador del cuerpo humano, es respetada, pero la anatomía es alterada, se superponen un par más de brazos y piernas menos gráciles, las manos se recogen en puños semicerrados en un gesto ambiguo que puede evocar torpeza, pero que en juego con el rostro parece casi amenazante.

El cuerpo humano masculino perfecto descrito y anhelado por Da Vinci, se funde con el de la máquina. Acaso ¿lo encubre?, ¿lo oblitera tras un entramado de cables, lucecitas y metales? Tal vez, como auguraba Foucault, *el hombre ha muerto*, pero a diferencia de lo que él creía, no fue debido a la implosión de los universales de la modernidad, fue, más bien, a causa de la instauración de un nuevo universal, el *New Man*, el *hombre nuevo*, no el de la causa revolucionaria del Che Guevara, sino el *hombre nuevo* que reemplaza el cuerpo carnal y obsoleto. Da Vinci, el emblema e imaginador de máquinas del renacimiento, es exhumado por los tentáculos criogenizantes del tecnocapitalismo para iluminar en sus proporciones áureas el *nacimiento* de cuerpos quiméricos, cíborgs inspirados por su perspectiva biológica mecanicista, pero ya no operados por poleas, engranajes y contrapesos.

Capítulo 2

La escenografía arquitectónica de esta edición del performance fue completada con el primer prototipo del *Confesionario electrónico Interactivo* [*The interactive electronic Confessional*], un circuito programado con hardware del ecosistema *Arduino*, una plataforma de desarrollo de código abierto. El ensamblaje electrónico fue realizado por Pilar, mientras que la programación fue adelantada en conjunto de Ben Johnson empleando *Max*, un entorno de desarrollo para interfaces de imagen y sonido interactivos brindado por la empresa homónima fundada en San Francisco (“The Church of NBIC”, 2021). El confesionario contaba con una cabina unipersonal equipada con nueve interruptores dispuestos para indicar el tipo de pecado cometido por las industrias tecnológicas sobre el cual los participantes deseaban más información.

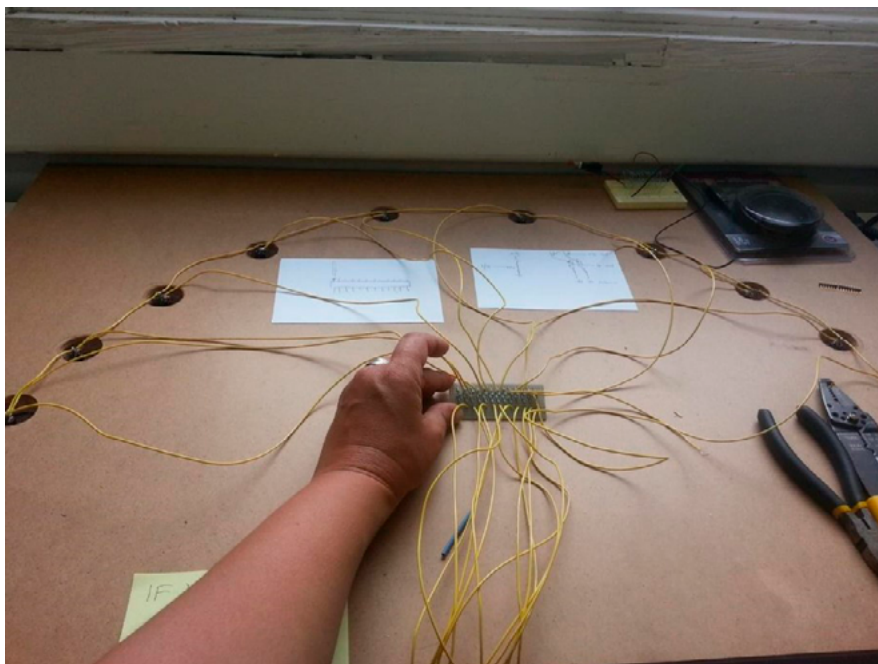


Imagen 32. Pilar, Praba (2013). Registro fotográfico del montaje electrónico para *The Interactive Electronic Confessional* [Confesionario electrónico Interactivo] (Winnipeg, Canadá). [Fotografía Digital] Cortesía de la artista.

La versión final del confesionario, dada a conocer en el 2013, extendió la lista a 12 tópicos: Privacidad [*Privacy*]; talleres de explotación laboral [*Sweatshops*, vocablo en inglés para referirse a espacios de trabajo

muchas veces ilegales, generalmente superpoblados y con condiciones inaceptables]; guerra [War]; nucleares [Nuclear]; fe [Faith]; *WikiLeaks*, dedicado a algunas de las revelaciones dadas a conocer por esta organización sin ánimo de lucro; *Anonymous*, igualmente consagrado a dar a conocer información clasificada recuperada por este grupo internacional y no centralizado de *hacktivistas* aparecido en el 2003; *Keystone*; *Organismos Modificados Genéticamente* [GMO], siglas para Genetically Modified Organisms, etiqueta por la que se conoció la controversia suscitada por la masificación de comida transgénica comercializada por Monsanto en los Estados Unidos]; Política [Politics]; Vigilancia Políciva [Cop Watch] y Redes de internet inalámbrico [WiFi].

El accionamiento de los interruptores encendía una pantalla en la que se mostraban fragmentos de vídeo pregrabados por Pilar personificando una nueva autoridad religiosa: una reverenda carismática.

Praba Pilar: En ese momento yo comencé a hacer otros experimentos. Cesó el papa y me convertí en el *reverend* [reverendo] que es un *friendly baptist* [bautista carismático], que es casi que explorar otra religión, no es exactamente católica en sus formas, es mucho más entregada al público, los curas se pueden casar y todo. Me fui por ese lado, me puse a investigar y decidí hacerlo como menos ritual y más popular. La gente tenía que cantar conmigo. Yo tenía la canción que me ayudó mi hermano a hacer, les daba la letra, cantaban conmigo, tenían que confesar sus crímenes, venían y me pedían perdón. (Pilar, comunicación personal, 1 de diciembre de 2021)

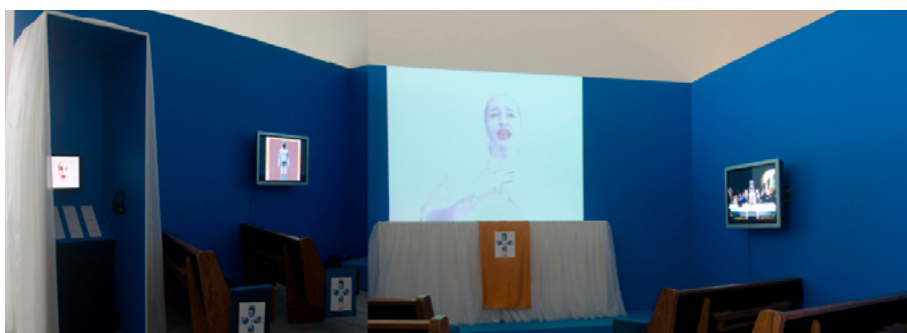


Imagen 33. Pilar, Praba (2008). Registro fotográfico del montaje arquitectónico para la exhibición permanente y performance *The Chucho f Nano, Bio, Info, Cogno* realizada en Yerba Buena (California, Estados Unidos). [Fotografía Digital] Cortesía de la artista.

Capítulo 2

Bajo este nuevo concepto Yerba Buena abrió dos fechas para eucaristías presenciales. La canción original se titulaba *We Shall Live Forever* (2008), fue compuesta a petición de Pilar por su hermano, el músico de género fusión Martín Franco⁶². La letra fue pensada en conjunto por el dueto de hermanos. Las colaboradoras de la reverenda esta vez fueron Erika Hannes, Joy Hutchinson y Krystle Ahmadyar. Nuevos atuendos fueron integrados al performance, los ropajes papales dieron paso a enterizos plateados ceñidos al cuerpo y pintura facial del mismo color para Pilar, quien, además, comienza a portar una túnica blanca semirrígida con amplias hombreras en caída. Las acólitas cubren sus rostros con el mismo traje e integran antiparras oscuras obteniendo así un aspecto cuasi robótico. En conjunto, la cofradía ofrecía a los asistentes una visión menos *retro* que la mostrada en el primer performance, es como si hubieran recién llegado a la capilla a bordo de una nave espacial enrolada en una cruzada doctrinera extraterrestre.

Estas dos activaciones del performance contaron con aforo total. La transmutación del espacio expositivo en un templo fue todo un éxito. El cambio de tono en la ceremonia, recordemos, ahora muy cercana a la fiesta eucarística protestante, generó un estrechamiento entre Pilar y el público. Los intercambios cercanos dejaron de estar mediados exclusivamente por la instalación del RF-ID Tag. La participación del público se hizo indispensable, fueron invitados a cantar, a bendecir sus teléfonos celulares y cámaras fotográficas digitales, a leer pasajes de los textos sagrados y ensalzarlos al unísono con *aleluyas*, todo intercalando la absoluta solemnidad y la más descarada burla.

Siguiendo la temática del pecado, los asistentes también fueron invitados a compartir sus propias faltas, a confesar frente a la autoridad encarnada de la industria tecnológica y otros fieles, sus pecaminosas relaciones o usos inapropiados de la tecnología. En el único registro en vídeo con el que contamos, por cierto, inserto en un reportaje realizado por el centro Yerbabuena (2008)⁶³, podemos ver a Pilar preguntando a la audiencia, “¿Cuántos de ustedes, estando

62 Su trabajo musical está disponible en su canal de YouTube “Martin Dhyanesh Franco”: https://www.youtube.com/channel/UCtCvei_Lp5Rd1mSf2CXwl2w (Consultado 19 de octubre de 2021).

63 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZofDoxOBfzU>. (19 de octubre de 2021)

ebrios, han enviado emails o mensajes de texto a sus exparejas?”, sin siquiera haber terminado la frase y en medio de las carcajadas de la audiencia, una mujer se levanta espontáneamente de su asiento haciendo una reverencia con las palmas juntas para después tomarse de las manos con la reverenda: “Muy culpable, muy culpable”, le reprocha la reverenda; “Lo hice anoche” contesta la mujer. Unidas por la risa cómplice, pactan su absolución.



Imagen 34. Pilar, Praba (2011). Vídeo registro de acciones callejeras realizadas en Nueva York, Estados Unidos [Fotograma]. Tomado de: https://vimeo.com/87934075?embedded=true&source=video_title&owner=5243090

En el 2011 Pilar retorna a la estrategia del diálogo espontáneo con transeúntes promocionando su iglesia a pie de calle en la ciudad de Nueva York. Estas intervenciones, mucho más cercanas al teatro callejero, consistieron en la circulación de entregables y sermones sin público fijo, además de tres pequeñas presentaciones para dar a conocer la música de su iglesia. Los teléfonos celulares fueron un elemento central de éstas puestas en escena. Los peatones que se detenían a interactuar con Pilar eran animados a contemplar dichos dispositivos como extensiones de su cuerpo; a considerarse a sí mismos cíborgs y sopesar la posibilidad de subir sus conciencias a la nube en un futuro no muy lejano, todo esto mientras realizaban *El ritual del tercer ojo*, en el que los participantes ponían su teléfono contra su frente para así acelerar el despertar de la conciencia y estar listos para la inminente llegada de la Singularidad tecnológica.

El ocaso de la Iglesia de NBIC

En 2013 La iglesia NBIC es clausurada. Su cierre se concreta en dos presentaciones llevadas a cabo en el marco de la exposición *A Total Spectacle*, celebrada en la galería Atomic Centre ubicada en Winnipeg, Canadá. El público tuvo acceso a la instalación del Confesionario electrónico Interactivo y la última ceremonia del credo. Pilardejó de personificar autoridades religiosas menores para escalar hasta la cima del escalafón divino, allí se presentó como la mesías del avance tecnológico, un cambio fundamental, pues hasta entonces su iglesia no había experimentado con un personaje de esta talla.

Praba Pilar: Recuerdo que me mostraron un centro de arte muy montado, con las paredes pintadas y todo. Y me dijeron: “Puedes hacer la iglesia acá” y “dije, sí bueno, puedo. Pero muéstrenme los baños [risas], muéstrenme las escaleras... entonces me mostraron todo el espacio. Cuando vi ese cuarto, dije “aquí lo vamos a hacer”, ellos me dijeron, “pero aquí no hacemos presentaciones” y dije, “esta va a ser aquí porque es una iglesia clandestina, le va a dar ese toque”.

La acción tomó lugar en un ático que hacía las veces de almacén para materiales de montaje y obras fuera de circulación. En el registro vemos que cuenta con tan solo cuatro ventanas por las que se colaba precariamente la luz. Los fieles accedían al recinto gracias a unas angostas escaleras bañadas por luz roja. Dentro, les esperaban dos hileras de sillas plegables y una manta blanca extendida a modo de soporte para la ya usual proyección. No había tarima ni altar, el servicio transcurrió al ras del suelo, con Pilar, los ministros invitados y el público en un mismo plano horizontal.

El registro de vídeo de esta edición comienza igual que en la versión del 2004: con grandes letras, ahora doradas y adornadas con destellos. La cámara de registro ya no está atada a los asientos del auditorio, sigue las acciones del público y los artistas. Por primera vez desde el 2011, vuelve retumbar la composición primigenia de Tara Rogers y el ensamble de las voces de lectura de los sistemas MAC. Pilar penetra al espacio como la primera vez, lleva una holgada túnica plateada con aberturas laterales y un velo blanco sobre sus hombros, tiene la cabeza rapada a los costados y un penacho de cabello natural con franjas de tinte metálica que centellean

tanto como sus parpados retocados con escarcha. Sobre su frente y el dorso de sus manos vemos tatuajes temporales con la cruz de su iglesia. Delante de sí vienen sus ministros: el artista y curador hindú especialista en temas de género Anuj Vaidya y la artista e ingeniera mexicana Erika Hannes, como se habrá notado, colaboradora del performance desde sus inicios. El primero trae el cabello decolorado y un traje enterizo plateado con dibujos que imitan la anatomía de un robot humanoide, a la distancia los trazos gruesos y negros tienen un sorprendente parecido con la pintura corporal ritual. Bajo el traje, sobre uno de sus hombros, una luz parpadeante de distintos colores simula un implante electrónico. Hannes porta un enterizo impecable acompañado de un tocado con cristales de fantasía y el mismo implante lumínico que su compañero a la altura del vientre. Ambos caminan sosteniendo dispositivos de la marca *Apple*: un *iPhone*, un *iPod touch* y un *iPad*, la santa trinidad de la tecnología portátil de masas.

Las voces de los ministros se mezclan con el crujir del piso de madera, Vaidya entona cantos religiosos tradicionales alterados por la adición del prefijo “tecno”, Hannes le responde con lacónicos “The techno-messiah” [La tecno-mesías]. El público se pone de pie, el ritual inicia con un contundente “Ave tecnología” pronunciado en el fraseo acentuado de Vaidya. Al encuentro con Pilar, sus ministros entran automáticamente en trance buscando con sus ojos el firmamento. Las voces de los artistas y el público se acompañan lentamente con el himno de la iglesia sellando su complicidad con la acción escénica.

Vaidya y Hannes fotografían y ven el sermón casi exclusivamente a través de las pantallas *Apple*, a la vez que realizan continuamente el *Ritual del tercer ojo*. “Por favor, quisiera ver sus teléfonos celulares porque sus caras me están fatigando, ustedes son solo cuerpos de carne para mí”⁶⁴, dice Pilar dirigiéndose a un público que rápidamente enciende sus cámaras y teléfonos celulares para imitar a los ministros. Este gesto es crucial, invita al público a asumir su participación en el performance *asistidos* por sus teléfonos celulares, en su *compañía* y, de alguna manera, acusando “(...) la intromisión de la técnica, renovada sin cesar, en el núcleo de nuestras experiencias contemporáneas” (Sadin, 2018: 83)⁶⁵.

64 La traducción es mía.

65 Aquí cito al filósofo y ensayista francés Érick Sadin en su libro *La humanidad*

Para este momento han pasado poco menos de 10 años desde la primera edición del performance, un lapso escandalosamente largo para el ritmo siempre presente y novedoso de la industria tecnológica. El RF-ID tag, como si de una profecía autocumplida se tratara, había dejado de ser un invento más o menos ficticio. El público de la edición del 2013 no lo llevaba *dentro* de sus cuerpos, sino *adheridos* a él, para decirlo con Sadin (2018), afirmando el “(...) engrosamiento excesivo del vínculo consustancial con nuestras prótesis digitales, de naturaleza umbilical” (Pág. 95). Los teléfonos celulares, reproductores de audio y tabletas ya habían superado en prestaciones al RF-ID tag, ya eran prótesis táctiles, ultralivianas, ofrecían geolocalización en tiempo real pero no se limitaban a ella. *Siri* había sido adquirida por *Apple*, los sensores se multiplicaban y las interfaces se refinaban cada vez más. Era patente una:

(...) tensión cada vez más íntima entre anatomías humanas y objetos técnicos: el reconocimiento de rostros, la interpretación de expresiones y deseos, la comprensión de comandos vocales... el ‘ingenio electrónico’ ya no se expone como una suerte de prolongación del cuerpo, sino como si fuera una capa artificial sensible e imperceptible adherida a los hechos y virtualmente al menor ritmo de nuestros organismos. La profusión exponencial (...) confirma la extensión de otro esquema de conexión que no se funda en el simple acceso, sino en la puesta a disposición de una *asistencia hiperindividualizada* (Sadin, 2018: 82)

El discurso retorcido y satírico de Pilar era en ese momento de dominio público y no solamente el entretejido de esperanzas de una élite cercana a la tecnología de punta. Los asistentes personales, *la hiperindividualización*

aumentada. *La administración digital del mundo* (2018). Cabe aclarar que su reflexión en este tramo está dedicada a ponderar las consecuencias de tecnologías incorpóreas responsivas a comandos vocales, específicamente los asistentes virtuales popularizados por la empresa norteamericana *Apple* con la introducción de *Siri*. Esta intromisión de la técnica de la que el autor habla, se refiere a años más recientes, cuando este tipo de servicios se han popularizado y hacen parte de la vida cotidiana de una porción mayor, y en aumento, de usuarios en todo el mundo. Sin embargo, considero que sus observaciones son válidas para el periodo al que me refiero aquí, para entonces los teléfonos celulares inteligentes ya incorporan herramientas enfocadas a la asistencia cotidiana y personalizable de los usuarios, aunque con la salvedad de que estaban mucho más orientadas a la gestión del trabajo y las dinámicas del mundo empresarial.

de los sistemas informáticos y la conexión *total* e invisible al ojo humano vía wifi, bluetooth y redes 3G (adoptadas mundialmente en 2010), vivían un momento muy prometedor. A esto habría que aunar la reciente muerte de Steve Jobs en el año 2011, suceso que demostró cómo los entusiastas (y no tan entusiastas), de la tecnología apelaban a las gramáticas del culto religioso de manera más o menos espontánea. A su deceso siguió una canonización laica, su ya relevante y respetada figura fue ascendida al estatus de un tecno pastor trágico que marcó el camino hacia el futuro prometido. Se oficiaron...



Imagen 35. Pilar, Praba (2013). Vídeo registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá. [Fotograma]. Tomado de: https://vimeo.com/523047664?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=134652250

(...) homenajes fúnebres destinados, por lo habitual, a figuras de la realeza o estrellas del cine y el rock. El inspirador del iPhone, al igual que Michel Jackson, generó con su desaparición desencadenamientos de una tristeza colectiva perceptible en velas encendidas frente a los Apple Store, que expresaban la intensidad visible y ardiente de la pasión por un ser definitivamente mitificado o santificado por la muerte, y que habría contribuido a intensificar las condiciones de existencia aquí abajo (Sadin, 2018: 97).

Habría también que tener presentes las procesiones masivas concretadas en filas kilométricas con motivo de adquirir el más reciente *iPhone*; todas ellas, recordemos, anteceditas y extendidas gracias a un amplio cubrimiento, no solo agenciado por medios de comunicación tradicionales, sino por usuarios comprometidos, blogs especializados y celebridades. *Apple* logró consolidar de manera no muy alejada a la sugerida por Pilar desde el 2004, una *comunidad* de seguidores fieles dispuestos a luchar en sus propias cruzadas comerciales entre sistemas operativos (*iOS* y *Android*), estándares de diseño y prestación de servicios. Estos hechos han sido enfocados por Sadin (2018), en su análisis sobre la *dimensión totémica de la tecnología* (Pág. 95-98), defendiendo la existencia de un *neofetichismo contemporáneo* en el que la relación humano-máquina ya no está orientada del mismo modo doloroso y enajenante sugerido por Marx en su *Pasaje sobre las máquinas*. Nuestros acercamientos con los dispositivos tecnológicos de consumo masivo, aunque estos todavía mantengan fuertes conexiones con la vida laboral y hayan engendrado nuevas formas perversas de vigilancia y gerencialismo (Bauman y Lyon, 2013), ahora se sostienen sobre un pacto íntimo y de *alianza* con la técnica. Hemos desarrollado:

Una relación erotizada y marcada por la exclusividad (como es el caso de quienes eligen únicamente *Mac* o *iPad*, siguiendo una estructura similar a la de la relación amorosa). Se trata de un aumento excesivo, pero más ampliamente significativo, de la medida del apego a nuestros compañeros digitales, y se ubica bajo una especie de sumisión consentida y deslumbrada (Sadin, 2018: 97-98).

Es en este sentido, que la intromisión de estos *compañeros digitales* a la acción performática resulta significativa: son entes activos e involucrados en su realización. Son entidades cercanas, incrustadas en las minucias del día a día que operan como nodos de un *estilo de vida compartido*, en términos comerciales un *lifestyle*, o para recuperar la expresión foucaultiana, un *modo de existencia* en el que la experiencia vital está recubierta por un tenue velo de formalización y anatomo-política tecnológicamente dirigida. Por esto mismo, durante esta edición Pilar no se dirige con la misma insistencia a los cabecillas de Silicon Valley, los ecos de las voces de la tecno-trascendencia están, podríamos decir—*presuntamente*—, entre el público,

son el público, todos y todas aquellas que ya sienten y aceptan *consentida y deslumbradamente* sobre sus cuerpos el rigor de las *tiranías del upgrade* (Sibilia, 2013). Pilar trataba entonces con potenciales *creyentes de otro culto*, lo que sumó a su ejercicio de denuncia el de la *conversión*. Para esto el trabajo de activismo en el performance se redirigió a elementos *in situ*: el cuerpo, los afectos y los *compañeros digitales* de los espectadores.

La participación del público siempre ha sido un elemento vital en las acciones de Pilar, la Iglesia de NBIC no es la excepción, pero los planteamientos diegéticos pasados permitieron cierta inercia entre el público de las ediciones comentadas hasta ahora. La apropiación de los códigos espaciales y proxémicos del culto católico y protestante, incluso en sus versiones más excéntricas, como podría ser el caso de las realizadas a pie de calle, se organizaban mediante una distancia evidente y hasta cierto punto infranqueable entre emisor y receptor; dualidad palpable en oposiciones como líder religioso versus conversos, pastor y rebaño, o sujeto divinizado versus mortales, gentiles e iniciados. Por supuesto, esto no anuló la agencia del público, pero convirtió a Pilar en agente protagónico de las acciones, hecho comprobable en la disposición misma de los registros audiovisuales, siempre más atentos a la acción de la artista. En esta ocasión la tensión se distribuye de manera más equitativa entre artistas, agentes tecnológicos y espectadores. Estos últimos se implican con su rol de pecadores de manera activa, no como una concesión identitaria *necesaria* y provisional para el desarrollo de la acción.

Como anoté más arriba, esto no es un efecto que podamos atribuir exclusivamente a un cambio significativo en el despliegue del performance y los objetivos de la artista. En el 2013 muchos de los debates, hechos y figuras que nutren el universo subtextual e intertextual del performance hacen parte de la vida pública. La privacidad en internet, la manipulación de la información con fines de lucro y el uso de teléfonos inteligentes, por solo citar algunos ejemplos, eran, y siguen siendo, cuestiones a la orden del día. Esto, sin mencionar que, a diferencia de otras ocasiones, el público está ahí expresamente para *estar* en el performance. El *rapport*, o sea, *la relación entre* Pilar y su público alcanza un nivel de intimidad mayor y más simétrica, sobre todo en términos de conocimientos y experiencias relativas al mundo de la tecnología.

Dos terceras partes del performance son casi completamente lideradas por los asistentes. Luego de la presentación de la iglesia en *spanGLISH* y una intervención en español de Erika Hannes (entre la pequeña multitud mayoritariamente franco o angloparlante), se proyecta una pieza publicitaria de la empresa *Coca Cola*. Sus dispensadores, *actualizados* con grandes pantallas táctiles y cámaras remotas, habían sido situadas en Nueva Delhi (India) y Lahore (Pakistán), capitales de dos naciones enroladas en una saga bélica desde sus independencias y que tan solo un año antes, habían llegado a intercambiar amenazas mutuas sobre el posible uso de armamento nuclear. En la pantalla de proyección se lee “A moment of happiness has the power to bring the world closer together”⁶⁶, en la característica cursiva roja de la marca luego de que ciudadanos de ambas naciones den breves y vagos testimonios del conflicto. Las máquinas dispensadoras, estratégicamente instaladas, mostraban en sus grandes pantallas la imagen en cámara de personas de la nación enemiga al mismo tiempo que daban instrucciones: “haz un amigo en India/Pakistán”, “junten sus manos”. La interfaz táctil permitía el contacto distante, el pacto de un perverso simulacro de reconciliación telemáticamente *dirigido* y *mediado* por una multinacional bien conocida por engrasar financieramente la maquinaria bélica internacional de los Estados Unidos y otras naciones aliadas.

Esta pieza publicitaria condensa las dianas contra las que se dirige el performance de Pilar la guerra tecnológicamente robustecida, el capitalismo mundialmente integrado, el cinismo de las megacorporaciones, la creación de subjetividades sobre la base del consumo (la reconciliación no estaba completa sin compartir una *Coca Cola* helada), el racismo, el colonialismo, y la promesa de una felicidad y paz perpetuas gracias a la tecnología que nos *acerca* y *minimiza las diferencias*. Por eso, el acto culmen de esta ceremonia es un lavatorio como el realizado por María Magdalena a Jesús de Nazaret en la víspera de su muerte. El lugar del mesías lo ocupa Pilar, sus ministros, entre chillidos, comienzan a verter latas de *Coca Cola* lentamente sobre sus pies. El público es invitado a participar. Al principio tocan a Pilar tímidamente, pero las insinuaciones

66 En español: “Un momento de felicidad tiene el poder de unir al mundo”

Praba Pilar: espiritualidad, performance y sex machines

de un trance colectivo, previamente manifestadas en clamores, gemidos y manos extendidas, se hacen reales: algunas mujeres comienzan a lamer sus pies por turnos. La agitación, las risas y la expectativa crecen. Pilar felicita la entrega de sus fieles sin poder ocultar la sorpresa. Súbitamente una mujer hace lo impensable, se acerca y bebe por completo el líquido que se ha depositado lentamente en un pequeño recipiente.

A este momento de conmoción sigue una emotiva ronda de confesiones del público. Es otro momento clave en la que la Iglesia de NBIC demuestra haber conectado de manera más visceral con sus fieles. Pilar se limita a canalizar e indagar los testimonios: algunos no tienen internet móvil y lloriquean por su aislamiento relativo de las redes sociales. El más osado lamenta no haber siquiera adquirido un teléfono inteligente. Una mirada desatenta podría menospreciar estos secretos, pero como teoriza

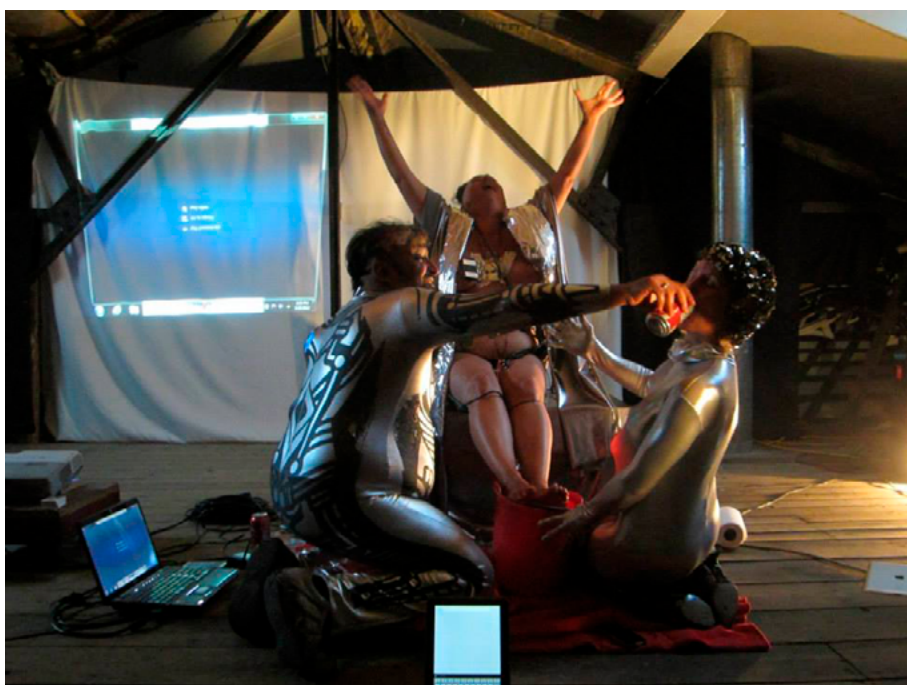


Imagen 36. Pilar, Praba (2013). Video registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá. [Fotograma]. Tomado de: https://vimeo.com/523047664?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=134652250

Capítulo 2

la antropóloga mexicana Paula Sibilia en *El hombre postorgánico* (2013), todos estos hechos en apariencia fútiles tienen impactos reales sobre las dinámicas de interacción social en el siglo XXI. Las *tiranías del upgrade* tienen sus ejemplos más espectaculares en la angustia de quedar rezagados en el avance incesante de la tecnología por no poder acceder a mejoras corporales que nos harán más aptos para el consumo y el trabajo. En la vida diaria sus consecuencias más modestas, que no por ello menos tenebrosas, son, por ejemplo, el ostracismo, la exclusión de los intercambios de dosis permanentes de *actualidad* y contacto entre pares en las redes sociales.

Karl Marx definió alguna vez el capital como relaciones entre personas mediadas por objetos. Guy Debord [1967] se aproximó a la sociedad del espectáculo como relaciones entre personas mediadas por imágenes. Podríamos aventurarnos a decir que, en el capitalismo tecnológicamente acelerado, hablamos de las relaciones entre personas mediadas por bases de datos, algoritmos, sensores, métricas de visibilidad en redes sociales: relaciones entre personas mediadas por su formalización, modelación y orientación informática (Zuboff, 2020).

En el performance los cuerpos, los *compañeros digitales* y elementos paradigmáticos del corpus discursivo del transhumanismo gnóstico, están desorganizados, desterritorializados con respecto a sus posiciones asignadas en el esquema disciplinario que prescribe a la tecnología como hecho histórico fetichizado y determinante último de *lo social* a nivel macro y de los cuerpos a nivel micro. El “cuerpo orgánico” tan importante en el performance tecnológico y multimedial no es reducido al despojo desactualizado, manipulable y sitiado por fuerzas técnicas que reconocemos en las *Suspensiones* de Stelarc. Lo monstruoso en lo cíborgs producidos por la Iglesia de NBIC, es su apertura para el encuentro, a la construcción colectiva y colaborativa de agenciamientos maquínicos en los que la esquemática entre anatomías humanas y objetos tecnológicos se multiplican allende las fronteras y disposiciones que los encausan hacia la producción de valor y la domesticación/capitalización de la experiencia. Pilar no sentencia, rechaza ni condena el cuerpo tecnologizado, lo desglosa para que en el espacio lúdico del performance la carne y la técnica forjen alianzas estratégicas en aras de contrarrestar los ejercicios autoritarios del poder. Como dijo Gilles Deleuze (1991) a propósito de las sociedades de control, “No se trata de temer o de esperar, sino de buscar nuevas armas” (Pág. 2).

Como cierre de la eucaristía, en un arrebató de hastío y desprecio por su propia constitución carnal, la mesías decide que es momento de subir su consciencia a la nube y retornar de manera definitiva al plano tecno superior. Se despoja de sus ropas, se presenta desnuda frente al público conservando solamente el velo recogido sobre su cabeza y la pieza inferior de su ropa interior, como si estuviera a punto de celebrar la noche de bodas con los dioses de la singularidad tecnológica. El fin de la iglesia de NBIC es el cuerpo desnudo de una artista latina, bañado en Coca Cola, cableado con tiras luminosas intermitentes de tres dólares que alegorizan los tentáculos espasmódicos del capitalismo tecnológico del nuevo milenio. Es el cuerpo de una mujer que se burla en la cara de los tecno profetas, que hackea el discurso transhumano canónico para causar su implosión. Su acto último de rebeldía poética es ridiculizar el sacramento de salvación de los tecno-optimistas: el ascenso de la conciencia a la super computadora y la realización del espíritu técnico de nuestra era, la desintegración del cuerpo y la confirmación de la máquina.

Pero el *upload* (la subida de la consciencia), sufre fallas técnicas, "(...) las sociedades de control operan sobre máquinas de tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es el ruido y el activo la piratería o la introducción de virus" (Deleuze, 1991: 3). El virus es el sabotaje satírico de Pilar: víctimas de su propio invento los transhumanistas podrían deshacerse de sus cuerpos por los motivos equivocados. Existen los peligros de la rebelión inconsciente efectuada por una fuente eléctrica defectuosa, una red de internet inestable o un contacto dañado. El cuerpo de la mesías se sacude, está siendo electrocutada, sus ministros se culpan entre ellos mientras intentan suspender el procedimiento. Pilar grita de dolor, es una víctima, *víctima de la tecnología*, de su propia fe ciega. Con fuerzas para apenas mantenerse de pie, es retirada en hombros de la sala.

Praba Pilar: La gente, me dijo después "sentí que yo estaba haciendo algo contra la ley estando ahí, estando presente, como que estábamos participando de un ritual de culto contra la ley. Y me sentí culpable". Esa es la iglesia mijo, entra e inmediatamente usted es culpable. Y más que nada, por romper la ley del Estado, actuar contra la ley religiosa y la ley de la tecnología.



Imagen 37. Pilar, Praba (2013). Vídeo registro del último oficio de la Iglesia de NBIC, Winnipeg, Canadá. [Fotograma]. Tomado de: https://vimeo.com/523047664?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=134652250

Primer ensamblaje del cibernético monstruoso latino-americano

El universo de los monstruos es virtualmente inagotable. Desde que esta categoría se popularizó para amparar una amplísima gama de criaturas y artefactos culturales de las más diversas épocas y sociedades, tenemos la sensación convencional, aunque no por ello menos cierta, de que los monstruos han acompañado a la humanidad desde sus tiempos más remotos, desde mucho antes de que se les nombrara como tal y solo fueran embriones de lo ominoso y lo desconocido.

La relación entre lo monstruoso y la tecnología está a flor de piel. El monstruo de Frankenstein imaginado por Mary Shelley a principios del siglo XIX es el ejemplo paradigmático de dicho vínculo. De algún modo, esta aproximación literaria aglutina y sigue sintetizando buena parte de los dilemas técnicos y antropológicos que prefiguran el gran debate sobre el progresivo acercamiento entre cuerpos y tecnologías. Otro prodigio relevante en esta deriva fue Godzilla (1954), un personaje cinematográfico japonés de mediados del siglo XX cuya monstruosa génesis se remonta al encuentro de un dinosaurio (representante de la naturaleza prístina de una era pretecnológica) y los desechos radiactivos de una prueba nuclear realizada en ultramar. De manera casi paralela, ocurría la monstruificación de los robots y computadoras. Un tropo que nos dejó, en el cine, por solo mencionar a algunos, a Hal 9000, antagonista de "2001: Odisea en el espacio" (1968); a Mechagodzilla, contraparte mecánica del Godzilla original (Godzilla vs Mechagodzilla, 1974); y al célebre Terminator T-800 modelo Cyberdyne 101, cibernético militar protagonista de la multimillonaria saga del mismo nombre (1984-2019).

La hibridación entre cuerpos orgánicos y tecnologías parece ser el agente monstruoso genético por excelencia de nuestros tiempos. Nótese que el cibernético es resultado de la síntesis de todos los elementos técnicos que justifican la existencia de los monstruos antes mencionados. En su él se encuentran la medicina experimental más entusiasta, la exposición a mutágenos (no siempre radiactivos, pero sí presentes en la farmacología, la industria alimentaria y los subproductos contaminantes), las computadoras personales diseñadas para la asistencia personalizada y la investigación tecnológica militar. Por eso hablar de un cibernético monstruoso

Capítulo 2

puede parecer tautológico, más aún, cuando consideramos que dicha veta interpretativa ya había sido iluminada por la misma Donna Haraway (1984) y que, el filósofo en ciencias de la vida, Stephen Asma (2009) lo incluye sin dilación en su genealogía teratológica contemporánea invocando el trabajo de Stelarc y Orlan.

Por ahora, pensemos en los monstruos a los que les he dedicado comentarios más extensos: los vampiros, los zombis y el Basilisco de Roko. Todos ellos tienen algo en común, su existencia temporal, las duraciones de sus respectivos parámetros ontológicos, se agrupan bajo una cierta *clausura del futuro*. Vampiros y zombis, los más canónicos de la camada, niegan la temporalidad futura a modo de maldición, están condenados a la inmortalidad, son sujetos pasivos del futuro en tanto sus motivaciones para procurar el cambio de sus propias condiciones subjetivas (si cabe el término), sociales (suponiendo que podemos sustraer a esta categoría su dimensión temporal) y hasta evolutivas (por no caer en un esencialismo biologicista) son sencillamente nimias ante la perspectiva de un padecimiento eterno. Su existencia reviste cierta inercia, cierta distancia dolorosa del devenir en tanto parias de este: siempre serán *nada más* que vampiros y zombis. Por eso mismo, el romance entre vampiros y seres humanos resulta tan melosamente conmovedor y taquillero: sus existencias cobran sentido gracias a la perspectiva del amor y la temporalidad contingente, mortal, de sus objetos de deseo. Cosa similar ocurre con el Basilisco, representante del fatalismo histórico en sí mismo, es el monstruo del *realismo capitalista* descrito por Mark Fisher (2016). Este monstruo tecnológico le responde al desaparecido crítico cultural: “No, no hay alternativa”.

El cibernético monstruoso latino-americano es de otra especie, una desviación respecto a esta tendencia resueltamente anacrónica. Parte del mismo presupuesto que el xenofeminismo y la ciencia ficción feminista: que las tecnologías no incuban un poder siempre progresivo, pero que hacen parte de los repertorios de lucha disponibles para asumir un compromiso radical con un *futuro siempre abierto* (Hester, 2018). Como vimos con Pilar, un performance activista tecnológicamente beligerante y fecundo no se basa en el contrasentido de anatémizar el futuro ni la tecnología, sino de considerarles “parte de la urdimbre y la trama de nuestras vidas cotidianas y un ámbito de potencial intervención feminista” (Hester, 2018), anticolonial y antidogmático. Su apuesta pasa por

(...) un interés crítico de ciertas tecnologías que podrían parecer banales, como dispositivos diseñados para evitar el trabajo doméstico, como así también por algunas innovaciones de alto perfil que podrían officar de vectores de nuevas utopías (como por ejemplo la industria farmacéutica, la fabricación por adición, el software de código abierto, los sistemas de ciberseguridad y la automatización posindustrial) (Hester, 2018: 21)

Pilar, en tanto ciberno monstruosa latino-americana trabaja en ambos flancos. En su performance los dispositivos de uso común y amplia circulación, son explorados en sus potencias para el trabajo artístico y político. No son *descartados de antemano* por provenir de una ciencia y un racionalismo caracterizados “como constructos patriarcales” (Hester, 2018: 21). De otro modo, la programación del *Confesionario Electrónico Interactivo* hubiera sido imposible, igual que la manipulación diegética y de usos de los dispositivos portátiles en escena, tendríamos incluso, que sopesar la imposibilidad misma de invención del ID-RF tag. Por otro lado, no podríamos afirmar, al menos con base en la Iglesia de NBIC, que Pilar realice una especulación utópica que catalice la imaginación de futuros otros, aunque este sí sea uno de los elementos vertebrales de otros de sus performances. En todo caso, la Iglesia de NBIC, si formula un vector —a falta de una mejor definición— *negativo*, en el sentido que horada y desmonta los futuros sobrecodificados por iniciativas empresariales y figuras del transhumanismo, particularmente en aquellos en los que la agencia de los sujetos está reducida o completamente eclipsada por una tecnología omnipotente. Es en este sentido que el futuro, entendido como un espacio sociocultural en disputa (Pink y Salazar, 2017), es concebido como lugar de trabajo desde el presente por la ciberno monstruosa que veo ensamblarse en el trabajo de Pilar.

El segundo atributo del Ciberno monstruoso latino-americano, está inspirado, para mi propia sorpresa, en su etimología. Las referencias son magras, pero parece haber un consenso general sobre dos elementos. 1) La voz latina *monstruum*, tenía un carácter originalmente religioso. Se empleaba para referirse a los *prodigios* que se manifestaban como señales de la voluntad de los dioses en el plano terrenal, “(...) de ahí se aplicó a un objeto o ser de carácter excepcional” (“Monstruo-Monstrua” en Oxford Languages). Y, 2) que está fuertemente conectada con los verbos *mostrare* y

demonstrare “(...) de un significado parejo al del castellano actual” (“Monstruo” en Etimologías de Chile)⁶⁷. De estas dos deducimos que el monstruo es aquella entidad que *muestra*, que *revela*. Dado que su uso religioso formativo se ha diluido casi por completo, el monstruo en épocas más recientes se ha encargado con mayor insistencia de *mostrar*, de *hacer evidente*, de manera excéntrica o espectacular, conjuntos variables y socioculturalmente determinados, de formas de proceder, atributos físicos, morales, espirituales y comportamentales señalados como indeseables, abyectos y desviados de una idea dominante de *lo humano* heredada del proyecto humanista occidental (Moraña, 2017).

En este sentido, el monstruo suele operar como un apelativo descalificativo, como una sentencia reservada a seres, hechos y situaciones alejadas de un canon de normalidad u orden natural imaginado (Moraña, 2017). Esto explicaría porque los artífices holocausto, la guerra, el terrorismo y actos delincuenciales que exhiben una sevicia excepcional son frecuentemente emparentados con los monstruos, en tanto, son identificados como sujetos malogrados o traidores del estándar deseable de lo humano (Asma, 2009).

¿Qué *muestra* el cibernético latino-americano?, la pregunta invita a múltiples respuestas. Por ahora, apegándonos a lo analizado en la Iglesia de NBIC, diremos que su capacidad de exposición es fundamentalmente *tecnopoética*. Para la investigadora argentina Claudia Kozak (2012), el arte tecnológico es un terreno políticamente complejo. Las más de las veces, los diálogos entre el arte y la tecnología, sometidos por la “novedad”, terminan obliterando las potencias de control que direccionan el avance técnico. Las tecnopoéticas al igual que los monstruos, *dejan ver*; en su caso, cómo el cuerpo, una *máquina blanda* que sueña nuestras felicidades y pesadillas en la era de la revolución electrónica, ahora, digital” (Pág. 7), está en permanente fuga ante las pretensiones de *captura* y despolitización en las sociedades de control.

Arte y tecnología siempre comparten mundo, puesto que ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. Tecnopoéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen (Kozak, 2012: 8)

67 El aporte de esta etimología en el portal web es de la autoría de Pedro Menoyo Bárcena.

El performance activista de Pilar tiende a la simetría entre objetos y discursos tecnológicos y práctica artística en un sentido tecnopoético: crea un espacio potable para la formulación de diálogos que *hacen evidentes* los parámetros disciplinarios que encauzan sus relaciones factuales y posibles. En resumen, Pilar sustenta su iglesia en la corresponsabilidad creativa con el público y la tecnología, para propiciar agenciamientos desterritorializantes, *desviados*, que rehabilitan a la tecnología justamente, como *régimen de experimentación de lo sensible* en detrimento de su dimensión prescriptiva y fetichizada.

Como cierre, quisiera esbozar *lo carnal* en el cibernético monstruoso latino-americano. En el primer capítulo definí el transhumanismo gnóstico como una *erótica de la anti-carnalidad* puesto que su *deseo* fundamental es liberar la mente humana de su sustrato orgánico defectuoso. Esta forma extrema del discurso tecnófilo parte de una dualidad en la que el cuerpo carnal opera como antítesis de la tecnología por exhibir lo que se juzga como una consustancialidad con el atraso evolutivo y la animalidad, ambas evitables gracias a la inventiva humana. Otra de sus características es la alusión a un cuerpo humano categóricamente universal, es decir, sin distinciones significativas a propósito de las sujeciones históricas y culturales que lo componen y conforman.

El cibernético monstruoso latino-americano acusa que no todas las corporalidades son intercambiables ni reductibles a disposiciones de atributos esencialistas, mucho menos cuando se trata de sus relaciones con la tecnología. El cuerpo del cibernético monstruoso es una entidad extensa, fundada en agenciamientos fluidos donde la frontera entre “lo natural” y “lo cultural” es indistinguible. Es, como vimos con Haraway, una multiplicidad en busca de afinidades, de conexiones no jerarquizadas con los órdenes de lo real y lo ficcional, de lo artificial y lo dado. Lo que nos permite dilucidar el trabajo de Pilar es que este *cuerpo procesual* siempre ocupa posiciones complementarias y móviles en las tramas raciales, sexo-genéricas y de clase. Su condición ontológica modula, más no determina, los efectos de sus intercambios con la tecnología.

El cibernético monstruoso que sugiero es *latino-americano* porque, como Los Cybrids, su posición identitaria encarnada y enunciada estratégicamente es fundamental para la consolidación de una *raza techno-crítica* que interpela los discursos dominantes sobre la tecnología mediante usos atípicos, agenciamientos inesperados y una perspectiva intencionalmente *perturbadora* sobre la misma. La contrapropaganda es una de las piedras angulares de la Iglesia de NBIC, pero no se limita a ser beligerante en el plano estrictamente discursivo. El performance agenciado por Pilar es tecnopoético y monstruoso en el sentido que aborda el cuerpo como dimensión problemática y potencialmente disruptiva. Para utilizar la jerga tecnológica, el cuerpo es aquí una plataforma, un verbo encarnado *interferente y ruidoso*, inserto en el circuito integrado dominante que concibe su relación con la tecnología como unívocamente armónica e históricamente necesaria.



3.NADIA GRANADOS: POSESIÓN DEMONÍACA Y EL EFECTO FULMINANTE



3. Nadia Granados: posesión demoníaca y el efecto Fulminante

Preámbulo: breve comentario sobre la posesión demoníaca

En un presente tecnológico acelerado, plagado de discusiones sobre vectorización, algoritmos, capital informacional, transhumanismo y vigilancia permanente parece haber poco lugar para las posesiones demoníacas. Es una experiencia cultural que en la actualidad se encuentra acorralada en la atalaya del cine de ficción y la producción televisiva donde, desde el lanzamiento de la adaptación cinematográfica de *El exorcista* (1973), representa un punto de continuo retorno, una suerte de fetiche de la industria del entretenimiento capaz de garantizar la acogida de una base más o menos consistente de entusiastas del terror y espectadores curiosos. Sin embargo, este fenómeno, al menos en su vertiente judeocristiana, recientemente ha sido tratado como el resultado de psicopatologías, pervivencias culturales al interior de contextos religiosos (como los cultos espiritistas vigentes en el Brasil⁶⁸), o resquicios de una forma de pensamiento mágico-religioso en peligro de extinción.

⁶⁸Al respecto consultar “El kardedicismo, la doctrina francesa que atrae a millones de fieles en Brasil” (4 de agosto de 2019) crónica periódica de Laura López para el diario La Vanguardia edición digital. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190804/463854443755/el-kardedicismo-la-doctrina-francesa-que-atrae-a-millones-de-fieles-en-brasil.html>

Cosa muy distinta ocurrió durante la edad media, y luego, incluso con mayor intensidad durante los siglos XVI y XVIII, cuando se reportaron auténticas epidemias de poseídos en Francia⁶⁹ (Foucault, 2000). La posibilidad de la posesión demoníaca era un peligro latente, ubicuo y acechante en la vida cotidiana de las comunidades cristianas, particularmente prolífico entre capas privilegiadas de la población de los núcleos urbanos, es decir, de aquellas más cercanas a la educación formal en el dogma y, por consiguiente, más al tanto de los pormenores del fenómeno. De hecho, como recoge Foucault (2000) en uno de sus seminarios de 1975, eran los integrantes de órdenes religiosas recluidos en abadías, conventos y oratorios, las víctimas por antonomasia de la infestación demoníaca, hecho que ocasionaba, de cara a la búsqueda activa de una vida santa por parte de los feligreses, que las muestras de malestar físico y espiritual fueran especialmente exageradas.

Así, se ha presentado tal posesión como una forma destinada a “probar los espíritus”, a considerar la individualidad del hombre en el contexto más amplio de significación y resignificación social, cultural y religiosa de la espiritualidad regulada por la Iglesia (Garofalo, 2014: 129).

El fenómeno de la posesión demoníaca fue, y continúa siendo, un padecimiento espectacular porque encarna en su faceta más mundana y literal, allí “(...) donde el cristianismo se esfuerza por instalar sus obligaciones discursivas, en el cuerpo mismo de los individuos” (Foucault, 2000: 191) la batalla fundamental entre el bien y el mal, pero más aún, entre los efectos esperados de la *orientación espiritual* y la manifestación de un cuerpo deseante, *concupiscente*. El cuerpo poseído es peligroso porque se rebela *contra* un canon de corrección espiritual, psíquica y física. El fuero interno y la carnalidad trastornados de la víctima tienden a la complacencia de menesteres y pasiones básicas incompatibles con la ortodoxia cristiana y las disciplinas de la vida virtuosa.

Esta desfiguración del poseído puede llegar a extremos insospechados. Según la creencia popular, el poseído, alejado de la voluntad divina y sin la oportuna intervención del confesor o el exorcista, puede alcanzar

⁶⁹ Este tipo de fenómenos también han ocurrido en contextos histórico-culturales fuera de occidente, sin embargo, apelar a una equivalencia exacta o analogía fuerte con el concepto de *posesión demoníaca* en su acepción judeocristiana requeriría una labor documental y analítica que supera los alcances de este trabajo.

un punto de no retorno. La identidad individual de la víctima y con ella su *resistencia* ante la ocupación, pueden disminuir casi por completo, dejando tras de sí un cuerpo deforme: correlato material del sometimiento del espíritu y la corrupción de la fe. El cuerpo contorsionado, sangrante y muchas veces incapaz de controlar sus excreciones es el *reflejo* mundano del alma debilitada y el testimonio de la pugna espiritual. Al final, la carne siempre ha sido la faceta más vulnerable de los mortales.

La posesión demoníaca opera como agente monstruo genético en la medida que procura convertir a su objetivo en la antítesis —encarnada y extraordinariamente horrible— de disposiciones comportamentales y psíquicas socialmente deseables, *prescritas* dentro del proyecto de *humanidad* dominante (Braidotti, 2015). El poseído representa la emergencia de una otredad radical en el seno mismo de la ecúmene cristiana, una forma de *intrusión* del maligno en los dominios de Dios, pero también es una prueba de la posibilidad de *redención* de lo *auténticamente humano*. Esta es una característica fundamental de la construcción moderna de lo monstruoso (Asma, 2000): su valor discursivo no solo reside en su potencia de *contradicción*, sino en su protagonismo en narrativas aleccionadoras que resaltan cómo gracias a la buena fe, la corrección moral, la fortaleza de espíritu, la voluntad inquebrantable, la devoción o el sentido de justicia, *siempre* es posible anteponerse a cualquier cosa que atente contra *la humanidad*, aquel valor autoevidente, fundamentalmente bueno y deseable. Igualmente, el o la poseesa no se enfrenta al fatalismo de convertirse en una marioneta del maligno. El control demoníaco suele ser imperfecto, por ello, el desarrollo de la posesión versa más sobre la restitución de la humanidad y la fe de la víctima, que sobre la consolidación de la voluntad demoníaca en cuerpo ajeno. No es gratuito que en el cine de masas los títulos hagan alusión con mayor frecuencia al exorcismo que a la posesión misma, tampoco que sus argumentos contemplen esta última como un *castigo* resultante de desviaciones morales o coqueteos con prácticas heréticas (ritos espiritistas, magia negra, sesiones con el tablero Ouija, etc).

La relevancia histórica de la posesión demoníaca, en tanto tropo cultural judeocristiano y experiencia corporal recurrente de los poderes malignos, es innegable. Puede que parte de su efectividad simbólica se haya diluido gracias a explicaciones médicas, pero en Latinoamérica y otras antípodas del norte global, sigue siendo relevante. En el subcontinente

hay congregaciones y órdenes religiosas donde se práctica con frecuencia el ritual del exorcismo (El Tiempo, 2016; Gil, 2010)⁷⁰. De tanto en tanto, los medios de comunicación locales reportan casos de posesión demoníaca con altas dosis de morbo y escepticismo, y además hay publicaciones del ámbito parapsicológico⁷¹ y experimentos de difusión que se ocupan del tema, como lo fue el desaparecido canal de televisión argentino *Infinito* (1994-2015). Lo que en otras localizaciones puede ser considerado una curiosidad exorcizada de la vida cotidiana de la inmensa mayoría, aquí todavía cuenta con una densidad apremiante.

En este capítulo trataremos una de esas excepciones. Nadia Granados es una artista colombiana internacionalmente reconocida por su trabajo en artes visuales, el performance multimedial y el posporno. Su labor ha estado vinculada a procesos comunitarios y acciones reivindicativas de las disidencias sexuales, el trabajo sexual y las víctimas del conflicto interno colombiano. Ha participado de múltiples espacios fuera de la esfera del arte académico como el *Bogotrax* (2011), festival de música electrónica recientemente retomado en la ciudad de Bogotá; el ciclo anual de *Cine Rosa* (2021), celebrado en la misma ciudad; y múltiples iniciativas autogestionadas del ámbito contracultural nacional e internacional, donde ha estado envuelta como ponente, comentarista y artista invitada. Su obra más reciente, *Colombianización* (2022) consistente en una revisita al cabaret multimedia y la vídeo instalación, fue galardonada en la XI edición del Premio Luis Caballero⁷². En este capítulo daremos un vistazo a elementos puntuales de un fragmento de su trabajo, la serie de performances *El Cabaret*⁷³ de *La Fulminante*, una apuesta escénica multimedial aparejada con su proyecto *on-line* permanente *lafulminante.com*.

70 Al respecto consultar “La escuela de exorcistas en Argentina que enseña a espantar el diablo” (19 de noviembre de 2016) Disponible en: <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/escuela-de-exorcistas-en-argentina-37155>. Y “México, a la cabeza del exorcismo mundial” (20 de agosto de 2010). Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/08/100820_mexico_congreso_exorcismo_rg

71 Aunque de no tan reciente publicación, ver Giordani, S. y Locatelli, L. 1975

72 Para ampliar la información al respecto consultar: <https://premioluiscaballero.gov.co/project/nadia-granados/>

73 El uso de esta forma verbal está desaconsejado por la RAE, sugiriendo en cambio *cabaré*. Continuaré usando *cabaret* a lo largo de este capítulo para guardar continuidad con el título de las intervenciones de Granados.

El estudio de esta artista multimedial estaría incompleto si se obviara que el encuentro entre el cuerpo de esta artista y fuerzas ocultas, fundidas en la impía comunión de la posesión demoníaca, fue el germen que daría lugar a *La Fulminante*. Tal vez, después de todo, la distancia entre el presente tecnológico acelerado y el antiguo padecimiento de la posesión no sea insalvable, al menos cuando se trata de los agenciamientos fluidos y tecnopoéticos del cibernético monstruoso latino-americano. Ya tratamos con Praba Pilar los intercambios entre transhumanismo, religión y la dupla cuerpo-tecnología para destilar tres elementos constitutivos del cibernético monstruoso latino-americano: 1) Su uso políticamente comprometido de tecnologías de acceso cotidiano; 2) Su capacidad para *revelar* cómo la relación entre cuerpos y tecnologías es potencialmente *tecnopoética*, y 3) Cómo su perspectiva sobre la *carnalidad* implica la presentación performática de cuerpos socioculturalmente *situados* en detrimento de una perspectiva del *cuerpo humano* como entidad unitaria, universal y categóricamente sólida. Con Granados veremos la contra cara, digamos siniestra, de la trama que hemos tejido en esta figura de cuerda.

Infestación y contagio: el expediente de La Fulminante

En el texto “Acción erótica libertaria” (2012) Granados cuenta cómo su aproximación al performance fue precoz. Durante su adolescencia cuando su grupo de amigos habitual se disolvió, decidió emprender caminatas nocturnas manteniendo conversaciones consigo misma, completamente a solas. Este gesto, sin ninguna pretensión inicial, le valió la atención de jóvenes de los barrios vecinos, que rápidamente comenzaron a señalarla.

(...) me comenzaron a llamar “LOCA”, exactamente como en la canción⁷⁴: la cantaban cuando pasaba por una esquina y me gritaban “LOCA”. No dejé por ello de callejear mientras hablaba sola, al contrario: conscientemente,

⁷⁴ Me ha sido imposible descifrar a qué canción se refiere Nadia en este texto. Podría tratarse de “Loca” lanzada en el año 2010 por Shakira junto al dominicano Cata Dizee Rascal. He descartado esta posibilidad por su año de lanzamiento ya que concuerda con la primera aparición de *La Fulminante*. En 2009 el artista puertorriqueño de merengue El Cata había lanzado “La loca con su tíguere”, que sirvió como inspiración para el tema de Shakira, pero continúa siendo una pieza musical demasiado reciente de cara al contexto de la narración. Cosa similar ocurre con otras candidatas como las salsas “Cuca la loca” (2000) de Willie Rosario, “Es loca o es mala” (2002) de Grupo Niche y “Ta loca” (2004) de la agrupación Son de Cali, todas posteriores a las primeras experimentaciones video-performáticas de Granados en 1997.

cuando pasaba frente a ellos iba más despacio, hablaba más duro y me sonreía; no los miraba, sabía que esos pobres tontos no tenían idea de lo que yo había descubierto en mi soledad de loca (...). Para mí eso es un inicio de trabajo en performance, porque se convierte en un acto de transgresión de normas sociales tan simples y estúpidas como que “las niñas no salen solas a la calle ni hablan solas, las niñas a esa hora deberían estar en su casa viendo telenovelas”, además a sabiendas, pasaba frente a esos ojos convirtiendo un acto espontáneo en un acto para ser mirado. Quizás desde muy pequeña tuve conciencia de que “la gente” tiene taras muy complejas con su cuerpo, un cuerpo que siente vergüenza de todo y regularmente se autocensura; el autocontrol está todo el tiempo presente: tendemos a ser controlados, tememos al ridículo, a ser vistos con malos ojos, a ser demasiado llamativos. Las personas señalan aquello que les parece anormal: el loco, la puta, el bobo, el marica, el gamín, el ñero... Se les cataloga porque salen de lo convencional, y les apuntan con su dedo señalador pretendiendo hacer una burla de los comportamientos que consideran extraños, teniendo en cuenta que lo que se suele considerar “normal” es aquello que se puede asociar con la realidad televisada, los patrones de conducta a los que debemos aspirar o parecernos, mientras todo lo demás resulta sospechoso. (Granados, 2012: 58)

Desde aquel momento Granados muestra un fuerte interés en el papel de los medios de comunicación, principalmente la televisión, como difusores masivos de representaciones normativas, cruciales en los procesos de subjetivación que conforman a los individuos y su participación en la realidad. Esto es interesante porque como sugiere hacia el final, las consecuencias de este proceso se manifiestan en mecanismos de “autocontrol” (taras), interiorizaciones de *formas posibles de ser* aceptables dentro de un estándar constrictivo de *normalidad* que, en una dimensión intersubjetiva, opera como referencia para reconocer y juzgar (mediante el ejercicio de la mirada), la corporalidad potencialmente *anormal* de otros.

Sus observaciones están en sintonía con reflexiones provenientes de los estudios culturales, campo que desde la publicación de *Codificar y decodificar* (1980)⁷⁵ [1973] del sociólogo jamaicano Stuart Hall, se caracterizó por la consolidación de una línea de investigación interesada en el análisis del medio televisivo y la cultura de masas, dicho sea de

⁷⁵ La citación será realizada empleando la numeración de página del pdf online: https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/hall_codificar-decodificar.pdf

paso, claramente influenciada por las relecturas marxistas de la escuela de Frankfurt, la crítica literaria y la semiótica. Según el análisis de Hall, el *proceso de comunicación televisivo* consiste en *momentos* diferenciados de producción, recepción y reproducción, en los que el *mensaje* se encuentra sujeto a infraestructuras técnicas, formas de conocimiento especializado, discursos profesionales, normas comunicativas y relaciones sociales e institucionales que condicionan su realización y efectos posibles sobre el espectador.

Antes de que este mensaje pueda tener un “efecto”, satisfacer una “necesidad” o ser puesto en “uso” debe primero ser apropiado en tanto discurso significativo y estar significativamente codificado. Es este conjunto de significados codificados el que “tiene un efecto”, influye, entretiene, instruye o persuade, con consecuencias de comportamiento, perceptuales, cognitivas, emocionales, ideológicas muy complejas. En un momento “determinando” el “mensaje” a través de su decodificación se emite dentro de la estructura de las prácticas sociales. (...) Los procesos típicos identificados en la investigación positivista como elementos aislados –efectos, usos, “gratificación”-, están ellos mismos encuadrados en estructuras de entendimiento, a la vez que son producidos por relaciones sociales y económicas que modelan su “efectivización” en la recepción al final de la cadena y que permitan que los contenidos significados en el discurso sean transpuestos en práctica o conciencia (para adquirir valor de uso social o efectividad política) (Hall, 1980: 3).

La esquemática propuesta por Hall fue ampliamente criticada por dar prelación al análisis semiótico por sobre el sociológico, es decir por su “(...) tendencia a la falta de agentes: la preeminencia del código sobre los codificadores” (Grimson y Varela, 1999 :19). Aunque Hall esboza al televidente como participe activo del proceso comunicativo y productor último del *mensaje*, reduce sus posibilidades de acción a tres casos concretos: *dominante*, cuando el mensaje es recibido de manera pasiva y sus efectos sobre el espectador son los esperados; *negociada*, cuando el espectador acepta parcialmente los contenidos comunicados, y *oposicional* cuando se rechaza o se resiste a sus efectos.

En consecuencia, los estudios posteriores sobre la comunicación televisiva pusieron el foco sobre las audiencias y el momento de *decodificación*, atendiendo a los contextos de visualización, su penetración en el espacio doméstico, su masificación en el espacio público (Salas de espera, restaurantes,

centros comerciales, etc.) y, sobre todo, a las influencias del mensaje sobre las representaciones sociales y la autopercepción del sujeto receptor (Grimson y Varela, 1999). Al respecto son relevantes los estudios emprendidos por David Morley quién en su libro *Family Televisión* (1986) integra la dimensión de género al análisis, así como la cuestión del contexto doméstico como un espacio de producción y afirmación de asimetrías basadas en la asignación de roles fundados en la diferencia sexual. Esta perspectiva fue enriquecida desde los estudios feministas y de género, particularmente gracias a las consideraciones expuestas por Laura Mulvey en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1988) [1975], publicado en la prestigiosa revista académica de crítica cinematográfica *Screen*.

Si bien Mulvey (1988) no está centrada en la cuestión televisiva, su acercamiento a la teoría psicoanalítica abre un campo en el que los contenidos audiovisuales dejan de ser tratados estrictamente como *mensajes* portadores de *información*, pasan a ser, representaciones que establecen relaciones complejas de identificación e introyección con el público, implicadas en la producción del deseo y el inconsciente (patriarcal) del espectador. Las imágenes cinematográficas se revelan como dispositivos de subjetivación, co-productoras y reproductoras de un orden simbólico falocentrista en la que los hombres y la mirada masculina [*Male gaze*] ocupan una posición prominente, mientras que...

En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico; desde las pin-ups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (Mulvey, 1988: 370).

La televisión comporta una ritualística y disposición de la mirada bien distinta de la del cine, se realiza mayoritariamente en casa, sin la necesidad de una sala oscura y como apunta Morley (1986), muchas veces mientras se realizan otras tareas. La televisión no es el cine, pero en tanto *tecnología de la representación* (Guattari, 2000) su capacidad para producir subjetividades normativas sigue allí, de manera incluso más asequible y masiva, alcanzando capas de la población que no asisten regularmente a las salas de cine pero que sí realizan sus actividades diarias en compañía del aparato televisivo.

La Colombia de los años 80 y 90⁷⁶ era, para recuperar la expresión usada por Omar Rincón (2006), “telecéntrica”. La televisión fue durante mucho tiempo el medio de consumo audiovisual por excelencia. Era, para decirlo con Guattari y Rolnik (2005)⁷⁷, el *equipamiento de producción de subjetivación capitalística* más contundente de entre las tecnologías de la información disponibles en el territorio nacional. La sociedad colombiana de la época fue educada, y dado que de producción de la subjetividad se trata, *normalizada* por la televisión. Las representaciones normativas, la información y las infraestructuras materiales que viabilizaban el despliegue televisivo, penetraron los cuerpos objetivo, los modeló e integró en su esfera de influencia. Siguiendo a Guattari (2000), este proceso dio lugar a *sistemas de auto-modelización* que estandarizaron las trayectorias del devenir subjetivo y establecieron representaciones modélicas sobre el deber ser de los sujetos. Lo relevante de todo esto es, que el binomio *espectador – comunicación televisiva* no se restringe a la *transmisión* de información ni al refuerzo de un velo ideológico del tipo falsa consciencia. En cambio, se manifiesta como una potencia *positiva*: “(...) las tecnologías de la representación, información y comunicación (...) no se contentan con vehicular contenidos dados, sino que producen la subjetividad que pretenden describir”⁷⁸ (Preciado, 2008: párr. 20)⁷⁹. Resumiendo, la televisión en Colombia se *hizo carne*, los estereotipos de feminidad y masculinidad que circulaban en *talk shows*, noticieros, telenovelas y películas retransmitidas organizaron el universo simbólico y los cuerpos deseantes de los colombianos.

Este acercamiento de Granados al performance, materializado en sus soliloquios callejeros, fue un experimento que puso a prueba la efectividad de estos procesos, demostrando que hay formas de comportamiento y

76 No hay que perder de vista que la llegada de internet a territorio nacional ocurrió alrededor de 1990, bastante más tarde que en los Estados Unidos donde el acceso se hizo público en 1981. Sin embargo, hoy el país padece problemas de conectividad que hacen que amplias zonas del territorio nacional tengan un acceso intermitente, pobre o llanamente inexistente.

77 Aquí hago alusión a las observaciones consignadas en Guattari, F & Rolnik, S. (2005), que recordemos, fue una investigación pensada con base en sus experiencias en territorio latinoamericano, específicamente en el Brasil posdictatorial

78 Este fragmento de Preciado es un parafraseo realizado sobre el desarrollo teórico de Félix Guattari (2000) [1989]

79 Cito aquí el número de párrafo dentro del texto de Preciado, la publicación original no tiene paginación.

aparición en el espacio público excéntricas y sospechosas, que se fugan de las expectativas mediáticas de normalización de los cuerpos. Aquel reproche, según el cual “las niñas no salen solas a la calle ni hablan solas, las niñas a esa hora deberían estar en su casa viendo telenovelas” es cuanto menos sintomático, pues ya dejaba entrever una sutil resistencia de la artista a someterse a la tecnologías de la representación que permiten que *el mundo devenga a imagen y semejanza de la televisión* (Rincón, 2006).

Será durante uno de estos *detours* nocturnos que la artista será atacada por fuerzas demoníacas. Según el antropólogo Julio Caro Baroja en su estudio *Las brujas y su mundo* (1993):

(...) el poseso espontáneamente puede serlo por dos vías: o bien porque el Demonio se ha metido en su cuerpo de modo directo, o bien porque una persona, en relación con el Demonio mismo, se ha encargado de endemoniarle, por mala querencia u otra razón (pág. 174).

Una tercera opción es que el poseso haya estado en contacto con “(...) un objeto material, lleno de fuerza maléfica” (Caro, 1993: 175), generalmente preparado por un brujo o bruja. Aquí operaría la segunda ley de la magia simpática descrita por James Frazer⁸⁰ en *La rama dorada* (1981): el *contagio*, según la cual “(...) todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo” (Pág. 34). Dicho de otro modo, esta ley sostiene que los objetos mantienen un vínculo indisoluble con todo con lo que alguna vez tuvieron contacto e invisten la capacidad de transportar espacio temporalmente fines e intenciones impresas por sus portadores pasados para contaminar a todos los propietarios futuros.

Este fue el caso de Granados. No podemos afirmar con absoluta certeza si alguien estuvo *intencionalmente* detrás de su contagio o si simplemente se topó con un elemento residual de algún ritual mágico, pero sabemos que fue una peluca rubia, encontrada en la calle, la que ocasionó la infestación.

80 Es necesario aclarar que *La Rama Dorada. Un estudio sobre magia y religión* [1890], fue un esfuerzo analítico destinado a descalificar la magia, definiéndola como “(...) un sistema espurio de leyes naturales, así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado” (Frazer, 1981: 34). Por lo tanto, en este capítulo realizo una suerte de manipulación poética que no se corresponde con la perspectiva teórica de Frazer.

Capítulo 3

Me la pongo y ella me hace ver poseída por una imagen distinta a la mía, otra que me asemejaba a una especie de zorra rubia que me resultó fascinante, quizás porque esa transformación de mi apariencia por medio del pelo artificial me hacía ver como ese tipo de morena peli teñida, híper deseable, híper popular, híper visibilizada que se supone todas deseamos ser (sic) (Granados, 2012: 60).

La posesión, vía la peluca, representa para Granados la posibilidad de encarnar una versión estereotipada de la feminidad, alineada con una forma de representación habitual en la televisión colombiana. Durante los años 90 el género bautizado como *Narconovela* aún no hacía su aparición estelar en la televisión nacional, pero el relato de Granados es una clara alusión al estereotipo de mujer hipersexualizada que figuraba en videoclips musicales del reggaetón y la música tropical, así como en piezas publicitarias de diversa índole. Luego, como insinúa en el fragmento siguiente, estos arquetipos serían reforzados en los años 2000 por telenovelas y seriados como *Pandillas Guerra y Paz* (1999)⁸¹, *La viuda de la mafia* (2004), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El ventilador* (2007), *El cartel de los sapos* (2008), entre muchas otras.

(...) el cuerpo erotizado de las mujeres hace parte de la publicidad tradicional, y en un país donde la imagen de las mujeres híper-sexualizadas se asocia fácilmente a una cultura pro-narco-paramilitar, mujercitas complacientes que harían cualquier cosa por dinero, del prototipo sexy-latina-caliente, que ocupan en las telenovelas el papel de prostitutas, esposas, amantes o sicarias; luciendo grandes escotes, morenas blanqueadas con cabellos teñidos de rubio y alisados, en actitudes provocantes, un cuerpo cosificado y modificado que evoca el gusto sexual de la narco cultura (Granados, s.f.: 7).

Estamos ante un desdoblamiento de la identidad en la que se manifiesta la tensión entre las potencias expresivas del cuerpo de la artista y las expectativas impuestas por las tecnologías de la representación. Esa peluca rubia, una prótesis análoga, dejada a su suerte en las calles Bogotanas, significa un cambio menor en el aspecto de Granados, pero es la primera insinuación de *La Fulminante*, una rubia exuberante auxiliada por fuerzas demoníacas a la hora de retar las narrativas dominantes sobre la feminidad y la realidad política contemporánea.

⁸¹ Emitida en la televisión abierta colombiana desde el 2001.



Imagen 38. Granados, Nadia (2010). Chupada antimperialista. [Fotograma]. Tomado de: <http://lafulminante.com/pages/pagchupada.html>

Como comenté más arriba, las posesiones implican una disminución sustancial de la voluntad del poseído: el "(...) espíritu impuro o inmundo, (...) le hace hablar y comportarse, no como él quisiera, sino como tal espíritu quiere. Los signos de la posesión son casi siempre los mismos: la individualidad se desvanece y surge una distinta, demoníaca (...)" (Caro, 1993: 173-174). Con Granados ocurre lo contrario, esta prótesis a la vez análoga y sobrenatural revitaliza su cuerpo, aumenta sus potencias políticas y expresivas liberándola de las "taras" que contienen precariamente al cuerpo *concupiscente* femenino. No podríamos hablar de una subjetividad auténtica opacada por las fuerzas demoníacas, sino de la emergencia de un cuerpo múltiple, polivalente, plástico, que encarna personalidades e identidades estratégicamente para confrontar una *normalidad* mediáticamente impuesta. Esta alianza entre el poseso y fuerzas demoníacas es poco habitual fuera del cine y la televisión, donde hay films como *Poseídos* (1998), la saga *Amityville* (1979-2008), y, los seriados *The exorcist* (2016-2017) y *Evil* (2019-actualidad) por solo mencionar algunos.

Desde un punto de vista antropológico (y esotérico), este sería uno de esos excepcionales casos en los que él o la poseída y la(s) entidad(es) que ofician la posesión, cesan las hostilidades para alcanzar un punto de homeostasis, basado en el común acuerdo de atentar contra la obra divina. Esto significa el paso de una relación parasitaria, en el que las fuerzas demoníacas procuran el control espiritual y físico del poseso en contra de su voluntad, a una simbiótica, mucho más cercana al *contrato* brujeril: recordemos, basado en el intercambio de favores y la voluntad expresa de la bruja o brujo iniciado que participa en una misa negra o aquelarre (Caro, 1993). La brujería y la posesión demoníaca responden a genealogías distintas, aunque en tiempos recientes se han acercado y pueden parecer incluso complementarios, la idea de un *pacto* con Satanás no adquiere consistencia hasta el siglo XVII, cuando se instaura definitivamente la idea de una entidad regente de los demonios y se aumenta notablemente la carga fiscal sobre los comunes que, ahogados en deudas, recurren al maligno (Michelet, 2019)⁸².

La relación entre posesión y brujería ha sido tratada de manera mayoritariamente unidireccional, el brujo o bruja es capaz de producir la posesión mediante la entrega de un objeto vulgar previamente tratado (Caro, 1993: 175) y de ocasionar la posesión momentánea de su propio cuerpo en contextos rituales. Por el contrario, el tránsito de poseído a brujo/a está mucho menos documentado, tiene menciones sucintas, pero sus mecanismos están lejos de quedar claros. La construcción del personaje de *La Fulminante* apela a una de estas rarezas haciendo hincapié en un elemento común y ampliamente conocido: tanto la brujo/a como el cuerpo poseso viven «con el Diablo adentro», título de uno de sus *performance* posteriores.

⁸² Esta precisión es presentada por Michelet, J (2019). *Un estudio de las supersticiones en la edad media* [1862] con base las observaciones de M.A. Maury (Notal al pie, pág. 84). La cuestión económica es central durante este periodo pues cómo señala Michelet, la carga tributaria, ahora estandarizada en dotes de oro, se hacían cada vez más difíciles de pagar en los núcleos urbanos, empujando a los ciudadanos a pactar su alma en contraprestación de ingentes cantidades de oro o suerte en los negocios. Esto coincidiría con una *urbanización* del fenómeno brujeril, previamente endógeno en poblaciones rurales y comunidades campesinas en los márgenes de las ciudades medievales europeas.

De estos primeros años de experimentación post-posesión y pacto, que coinciden con su paso por el pregrado artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, resulta el vídeo performance *Antifálica* (1997), donde por primera vez vemos a Granados frente a una cámara portando la prótesis capilar. Los años 80 y comienzos de los 2000 son cruciales para el videoarte colombiano y latinoamericano, se concatena con el periodo más intenso de actividad de lo que sería llamado la *generación videasta*,

(...) “conformada por un grupo de artistas interesados en la producción de videoarte, con acceso a ciertas tecnologías, y con una conciencia incipiente sobre las posibilidades del medio. (...) La generación videasta es la que consolida al videoarte a nivel artístico e institucional y, por consiguiente, lo transforma de un quehacer alternativo en una «actividad institucionalizada» relacionada con nuevos espacios —expositivos y educativos— y, sobre todo, a mediados de la década de 1990 con un amplio desarrollo en el campo de las video instalaciones, las video esculturas y los performances multimediales (Peña y Bermúdez, 2019: 91).

Así, este primer vídeo performance de Granados es fraguado en un clima optimista y abierto a la experimentación en el campo del vídeo. Artistas locales de la *generación videasta* como Gilles Charalambos y José Alejandro Restrepo, mantenían una relación estrecha con la Universidad Nacional de Colombia, llegando a impartir clases durante el paso de Granados por esta institución. Paralelamente, las vídeo instalaciones y performances multimediales de la colombiana Omaira Abadía, las vídeo esculturas de Ana Claudia Múnera y las exploraciones autobiográficas en vídeo de Santiago Echeverry recibían una atención creciente de la crítica, así como la apertura de espacios para la activación de sus obras en bienales, festivales, museos y galerías de todo el país (Peña y Bermúdez, 2019). Cosa similar ocurría en el resto de Latinoamérica. Por solo citar un ejemplo, en México (donde Granados llevaría a cabo sus estudios de maestría), en las décadas de 1980 y 1990 se daban a conocer los vídeo performances de Paola Weiss, los performances multimediales hipertecnológicos de Ricardo Velasco y las primeras incursiones, con contenido altamente sexual y polémico, de la activista feminista Rocío Boliver, más conocida como Congelada de Uva (Alcázar, 2014).

Nadia Granados comenta que “(...) Tener una cámara de vídeo era un privilegio de una clase social a la que yo no pertenecía, pero me las arreglaba para conseguir con qué hacer experimentos” (Granados, s.f.:1). Esta dificultad técnica era sin embargo contrarrestada, al menos parcialmente, gracias a un contexto que le permitía tener un contacto de primera mano con el videoarte tanto en el espacio universitario, en donde las clases incluían la revisión de referencias internacionales y el acceso a algunos equipos, como en los circuitos públicos de exhibición, donde la obra de artistas locales era una constante.

Antifálica (1997)⁸³ abre con “El desierto” (1997) de la cantautora mexicano-estadounidense Lhasa De Sela, una canción de venganza y desamor⁸⁴sonando de fondo. Desde el principio se hace manifiesto el uso del *zoom in* y *zoom out*. Este performance se desarrolla con Granados a solas, sin un operario de cámara, por lo que el efecto es logrado mediante un encuadre fijo del que la artista sale y entra de cuadro variando su distancia respecto al objetivo. Lo mismo ocurre con un lápiz rojo, objeto co-protagónico de la acción. Dado que se trata de una toma continua, las entradas y salidas son siempre evidentes para el espectador y ocurren mediante sucesiones de aparición y desaparición realizadas desde la margen inferior del cuadro. Este juego, añade a su vez, momentos de desenfoque, acentuados conforme se acercan la artista, su lápiz labial y la cámara estática.

Al principio solo vemos el lápiz labial que se acerca al objetivo sumergiéndose y emergiendo con un avance lento y tembloroso, la proximidad llega ser tal que la cámara, incapaz de reajustar el enfoque por cuenta propia, solo nos deja ver una mancha roja que ocupa casi la tercera parte del cuadro. Le sigue Granados con su peluca rubia, un vestido de tiras escotado y la boca retocada con un rosa pálido. Entra girando como si fuera el mismo lápiz labial siendo empujado de su estuche por obra de la espiral en la que generalmente está insertado. La rubia se toma un momento para ver a la cámara y mover de manera casi imperceptible sus caderas. Se va igual que como llegó. Regresa muy cerca al objetivo, el encuadre se cierra, solo vemos su boca. Con el lápiz labial ladeado pinta la comisura de su labio inferior introduciéndolo cada vez más en su boca. Con su característica parsimonia da un lento mordisco, decapita el falo-labial. Comienza a masticar lentamente, luego con frenesí,

⁸³ Disponible en: <http://nadiagranados.com/wordpress/antifalica/>

⁸⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HIJhrzAuWcw>

con la boca abierta. Nos deja ver el maquillaje destruirse sin dejar que se desdibuje por completo su gesto seductor. Sin aviso escupe sensualmente el pigmento del mismo modo que las actrices porno que se embarran después de una corrida en la boca. Deja que se escurra por su barbilla, lo esparce con su lengua. La imagen es completamente distinta, digna de una película de terror: parece que acabará de dar un mordisco a un pedazo de carne sanguinolento, ha desgarrado el falo erecto.

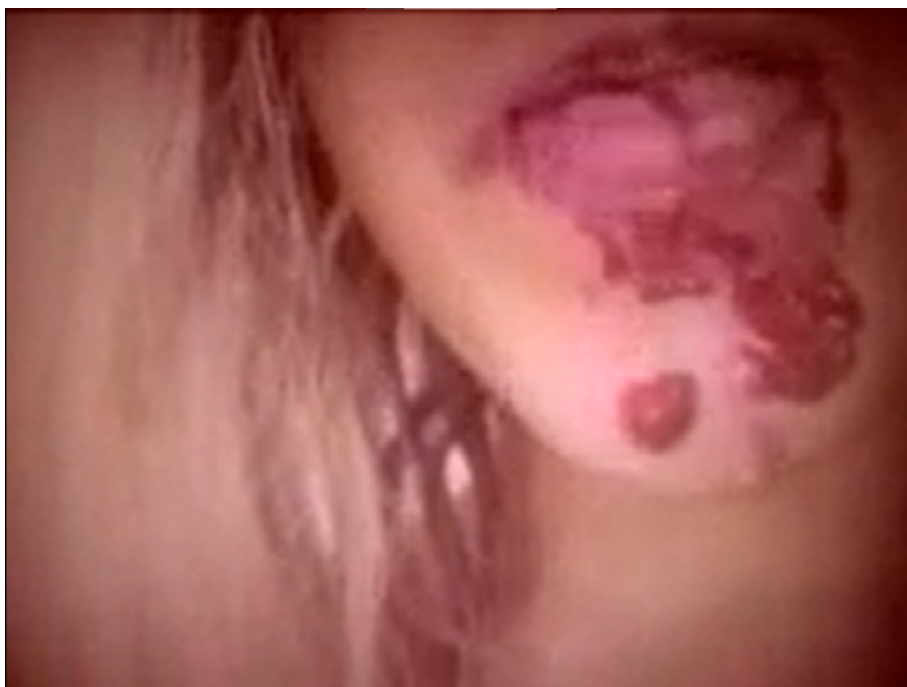


Imagen 39. Granados, Nadia (1997). Antifálica. [Fotograma]. Tomado de: <http://nadiagranados.com/wordpress/antifalica/>

Granados ya había hecho performance durante su paso por la universidad, como es el caso de *Sobre la leche derramada* (1997) presentado en el Salón Cano⁸⁵ y que luego contaría con múltiples ediciones. La cámara de vídeo, a la sazón de su renovado interés por las tecnologías de la comunicación, se convirtió en un elemento central de una línea de trabajo

⁸⁵ Este es un espacio propiciado por la Universidad Nacional de Colombia desde el año 1956, premia y exhibe producciones de estudiantes del pregrado en artes plásticas. Antes se oficiaba anualmente, ahora es una bienal orientada a espacios de laboratorio.

Capítulo 3

que no era pública aún. Ese mismo dispositivo técnico, fundamental para la fábula televisiva y la tergiversación hiperreal mediática, adquiere en manos de esta artista la capacidad monstruosa de *revelar* una nueva faceta de su trabajo de performance, a la vez que abría nuevas aristas a su denuncia de un ideal de feminidad fetichizado y popularizado en la televisión nacional. Es interesante que este periodo de acercamiento al vídeo performance establece una distancia no sólo discursiva sino formal con la comunicación televisiva, su elección como recurso expresivo no es azarosa. Como propone Omar Rincón (2006):

Cada época tiene su tecnología de la liberación, la nuestra tiene el vídeo. La expresión en el vídeo rompe con las imposiciones y los parámetros de la industria de la televisión y el cine. El vídeo promueve que haya una construcción personal a través de todas las posibilidades de producción y creación que ofrece como tecnología y estética. Hijo rebelde del cine que se resiste a ser televisión y busca su identidad más allá de las formas visuales heredadas, eso es el vídeo (Rincón, 2006: 204).

Al respecto de *Antifálica* (1997) Nadia comenta:

Hacer un acto planificado para ser registrado en tiempo real permite no tener que editar; por otro lado, el manejo de los recursos usando el encuadre como si fuera un teatrino hace que la performance realizada solo se pueda ver a través de una pantalla, ya que no se veía igual la boca y el cuerpo en la realidad: todo está fragmentado, las dimensiones alteradas y se magnifica el detalle, transformando la imagen de la rubia peli teñida en una especie de monstruo femenino.

El gesto, la materia, el verbo, el tiempo... Había una mirada descarada que siempre tuve sobre la imagen de la sexualidad femenina y sobre el comportamiento que se suponía debía tener una jovencita; no me sentía parecida a eso: no era dócil, no era difícil, un polvo mío no era un tesoro, no era la chica de la que se enamoraban, no era guapa, no era decorativa, no me sabía arreglar, me gustaba rayar a la gente... En mis trabajos reconfigurada, a partir de esos clichés, convertida en un ser espectral, luminoso, esa era la imagen que me emocionaba tanto, sin ser una *femme fatale*, ese personaje enigmático de hembra asustadora, peligrosa, acompañó mi deseo desde entonces (sic) (Granados, 2012: 61).

En el 2000, año de su graduación, esta exploración seguirá con el vídeo-performance *Porque te amo*⁸⁶. El vídeo inicia con una toma cerrada

86 Disponible en: <http://nadiagranados.com/wordpress/because-i-love-you-2000/>

sobre la comisura de sus labios capturados en vertical. Su lengua se asoma y los humedece creando una imagen ambigua que evoca una vulva. Gira la cabeza, los labios ahora horizontales están pintados de rojo, con los dientes apenas manchados. Nos sonrío, se burla de nuestros malos pensamientos. La rubia, la “hembra asustadora”, se posa frente a la cámara cantando y tarareando.

Esta vez vemos el primer trabajo de edición empleando la yuxtaposición de capas. Son tres. Una principal, en primer plano, en la que se ven con claridad los personajes interpretados por Granados: La rubia exuberante y un hombre de cabello al ras y finos bigotes. Una secundaria encargada del fondo, en ella se suceden continuamente imágenes de su cuerpo recortado bailando con un vestido tropical naranja o con un encaje blanco que deja entrever su piel. Y finalmente, una que aparece de manera ocasional: son imágenes en blanco y negro en movimiento que producen manchas erráticas sobre la imagen del vídeo sin llegar a eclipsarlo por completo.

Entra “Porque te amo” (1990), salsa de Nino Segarra. Granados ahora interpreta al hombre de bigotes. Hace fonomímica exagerando la vocalización, cerrando los ojos y bailando sentidamente. Al igual que en el caso anterior, lo más relevante son los gestos. Para recuperar la figura empleada por Josefina Alcázar en su libro *Performance, un arte del yo* (2014), este vídeo nos da la sensación de ver una grabación de la artista *frente al espejo*, observando su propia capacidad de transformar su aspecto y comportamiento, calibrando sus expresiones para imitar al sexo opuesto, en suma: comprobando la plasticidad de su cuerpo para entrar y salir de los códigos del espectáculo y el género. Cómo la misma Alcázar señala, este gesto de auto visualización es crucial, revela la reflexividad, o para decirlo con Rincón (2006), el potencial de *autocuestionamiento* del artista respecto a su propia construcción subjetiva e identitaria. Por eso, es significativo el hecho de que tanto el personaje femenino, objeto pasivo producido por la mirada y objeto de deseo; como el cantante, sujeto activo en el acto de mirar, sean interpretados en simultáneo gracias al ejercicio de edición. Durante los seis minutos y medio que dura la acción, el ejercicio de poder que hace posible la apropiación del cuerpo femenino por parte de la mirada masculina, se suspende, o cuanto menos, se hace evidente.

Capítulo 3

En los momentos culmen de la canción se superpone al cantante masculino un clip sobreexposto de la rubia posea bailando con un vestido corto enseñando el escote, acto seguido, aparecen las piernas de Granados entrecerrándose desde los márgenes verticales de la imagen y dejando ver la insinuación de su vello púbico. En conjunto, nos da la sensación de que el intérprete está a punto de ser engullido por la vulva fuera de cuadro o asfixiado por el cuerpo de la rubia, aquel objeto de su amor desenfrenado. Su mirada es incapaz de controlar a la bruja poseída capturada en vídeo. “Me excitas, me excitas, me excitas...” repite susurrando Granados para dar paso a los créditos finales. Cámara, guión, dirección, interpretaciones y hasta agradecimientos son para Nadia Granados, un guiño de desobediencia última que contrapone la opulencia, despliegue de medios y pretendida perfección técnica del medio televisivo, a la austeridad y potencia disruptiva del vídeo: “Una estética imperfecta que cambia en cada exposición (...)” (Rincón, 2006: 2007).



Imagen 40. Granados, Nadia (2000). Porque te amo [Fotograma]. Tomado de: <http://nadiagranados.com/wordpress/because-i-love-you-2000/>

El lenguaje del video musical me permitió reconstruir una historia de amor interpretando a los dos protagonistas, haciendo una fono-mímica, transformándome por un momento en el intérprete: ese personaje llorón, quejumbroso, una caricatura de la realidad; y en una mujer desdibujada que actúa provocante (como nos han enseñado a todas que debemos querer ser), una mujer que desea ser deseada y para eso actúa de una determinada manera (Sic) (Granados, 2012: 63)

En el 2001 el hermano mayor de Nadia Granados, Goldson Granados, es asesinado junto a ocho personas por integrantes de las FARC-EP en inmediaciones de Puracé, Cauca⁸⁷. Nadia continúa produciendo performances, viaja por primera vez a Europa y recibe sus primeros reconocimientos como el primer puesto en la convocatoria de Vídeo KENT Explora, que incluyó un viaje a Linz (Austria) para asistir a la muestra ARS ELECTRONICA; y el premio del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT). Sin embargo, ante el deleznable hecho, comienza a cuestionar fuertemente su labor y posición dentro de los circuitos del arte:

(...) poco a poco me iba desencantando del quehacer artístico dentro del mundo del arte, pues no veía para qué hacer lo que hacía, en los espacios en los que se hacía: galerías, festivales, etc... por eso comencé a experimentar cosas por mi cuenta y a buscar nuevas alianzas (Granados, 2012: 64).

Durante este periodo Nadia graba dos vídeos performances más. *Sin amor* (2002)⁸⁸, consistente en la lectura del poema homónimo de la escritora argentina Nora Etchenique. Esta intervención es una clara alusión a *Lip sync* (1969), en el que el vídeo artista Bruce Nauman con auriculares puestos, dejando ver sólo su mentón y parte de su nariz, vocaliza frente a la cámara de cabeza, las palabras "lip sync" sin cesar durante alrededor de una hora. El encuadre cerrado sobre la boca de Nauman evoca un erotismo inusitado. Granados le da un giro dibujando sobre su mentón un par de ojos y una nariz, crea un segundo rostro. Es un gesto que trasciende el tributo y la referencia al canon del videoarte, es más una reinterpretación casi paródica e intencionalmente precaria.

⁸⁷ La noticia fue cubierta por la redacción Bogotá-Popayán del periódico *El Tiempo*. Para más información remitirse a "La trágica excursión del puracé" (15 de febrero de 2001) Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-622524>

⁸⁸ Disponible en: <http://nadiagranados.com/pages/sinamor.html>

El año siguiente esta *Narciso* (2003), pieza en la que, sin la peluca y frente al espejo, la vemos por primera vez usar en vídeo el recurso de la glosolalia para simular el fenómeno paranormal de la xenoglosia, así como una nueva aparición de personajes masculinos y femeninos. La glosolalia es la emisión fluida de sonidos sin significado lingüístico efectivo que, sin embargo, crean la ilusión de un léxico articulado, novedoso y coherente. Este balbuceo o jerigonza, bien conocido dentro del mundo actoral es reivindicado dentro de algunas doctrinas cristianas como una manifestación del Espíritu Santo que ocurre en el éxtasis de diversas formas de trance espiritual. El también llamado “don de lenguas” es oficiado por creyentes elegidos durante períodos limitados y tiene como objetivo transmitir a la congregación mensajes en un lenguaje divino y, por lo tanto, incomprensible para los no iniciados.

Por otro lado, la xenoglosia es un fenómeno paranormal de origen generalmente siniestro. Está fuertemente asociado con la práctica espiritista y la posesión demoníaca, siendo uno de sus síntomas inequívocos. A diferencia de la glosolalia, la xenoglosia se refiere a la capacidad espontánea de hablar una lengua natural completamente desconocida para el poseo. Generalmente se refiere a lenguas muertas asociadas a prácticas mágicas y religiosas precristianas. Con la eventual presentación pública de *La Fulminante*, su habla se situará en algún lugar a medio camino entre ambos fenómenos. Esta es la primera alusión explícita a la posesión como un elemento diegético y expresivo protagónico en su trabajo performático subsiguiente. La alteración intencionada, aunque azarosa y mecanizada del lenguaje, permiten que la acción sea protagónica, hace que el cuerpo ocupe una centralidad acuciante en sus performances. Si la comunicación es el nudo problemático, la glosolalia y la xenoglosia se presentan como fugas del ejercicio comunicativo *normal*, desestructuran la sintaxis, la coherencia y multiplican las posibilidades semánticas.

Estos primeros vídeo performances proponen una aproximación a la relación cámara-subjetividad que altera el funcionamiento de las tecnologías de la representación. Sus intervenciones desorganizan los efectos del procesos televisivo, no *describen* veladamente ninguna subjetividad, no procuran producir la normalización de los cuerpos, son ventanas audiovisuales a un cuerpo desviado, poseído, sin lenguaje articulado, *múltiple*, en el que coexisten un bigotón salsero y meloso, una

rubia sensual y monstruosa, un mentón poeta y parlante, una activista, una artista multimedial de performance, Nadia Granados, que eventualmente sería conocida dentro, pero sobre todo, fuera de los circuitos tradicionales del arte como *La Fulminante*, un cuerpo poseído a la *n potencia*.

El cuerpo de la poseída, por su parte, es un cuerpo múltiple, un cuerpo que, en cierto modo, se volatiliza, se pulveriza en una multiplicidad de potestades que se enfrentan unas a otras, de fuerzas, de sensaciones que la asaltan y la atraviesan. Más que el gran duelo del bien y el mal, lo que va a caracterizar de una manera general el fenómeno de la posesión es esta multiplicidad indefinida (Foucault, 2000: 193).

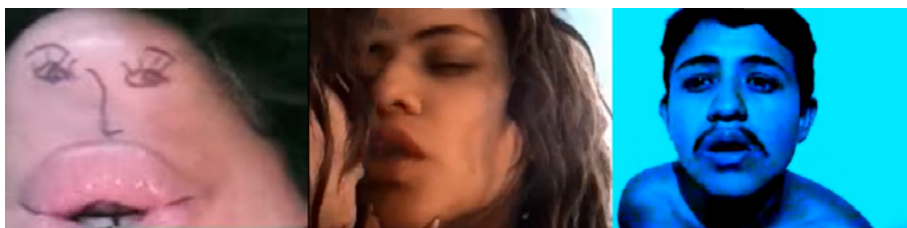


Imagen 41. De izquierda a derecha: Granados, Nadia (2002). Sin amor [Fotograma]. Tomado de: <http://nadiagranados.com/pages/sinamor.html>; Granados, Nadia (2003). Narciso [Fotogramas (2)] Tomado de: <http://nadiagranados.com/pages/narciso.html>. El montaje es mío

Pero antes de que su personaje se diera a conocer, Granados toma distancia de los circuitos tradicionales del arte a causa de la muerte de su hermano e inicia su acercamiento a las primeras ascuas de lo que luego sería conocido como Congreso de los Pueblos, una plataforma política amplia de izquierda colombiana oficialmente lanzada hacia el 2010. Durante este periodo previo (2003-2010), en el que se comienzan a formalizar espacio de trabajo y su estructura operacional, Granados se suma al colectivo de comunicación alternativa Somos Sudacas, un proyecto activista multidisciplinar con un enfoque antiglobalización y anticolonialista, que contaba con dos frentes principales de acción. Primero, el trabajo barrial y comunitario, desarrollando talleres con escolares de la localidad de Ciudad Bolívar y Rafael Uribe Uribe en Bogotá. Allí,

(...) los estudiantes desarrollaban proyectos de análisis coyuntural e investigación apoyados en las estrategias de comunicación educativa en la que primaba un interés por activar un diálogo crítico entre el emisor y el

Capítulo 3

receptor, con el fin de lograr transformar la realidad de quienes participan en el proceso; de hecho muchos de los adolescentes que se vincularon son actualmente profesionales en áreas como la comunicación, la sociología y la historia y también participan en procesos de educación popular vinculados a la Red ITOCO⁸⁹ iniciativa que nació en 2012 de ese primer ejercicio de comunicación popular iniciado en 2003 (Granados, s.f.: 3)

El segundo frente era el programa radial *Somos Sudacas*, emitido los domingos por la Radio Difusora Nacional entre el 2001 y el 2004, año en el que INRRAVISION fue clausurado por el gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez. La participación en el programa era rotativa, los integrantes del colectivo preparaban investigaciones sobre temas coyunturales, seleccionaban musicalización relacionada y elaboraban collages sonoros con material de archivo.



Imagen 42. Colectivo Somos Sudacas (2003). Logo del colectivo activista de comunicación alternativa Somos Sudacas. [Recorte digital] Tomado de: <https://somossudacas.blogspot.com>

La perspectiva crítica que direccionaba la labor de la artista en los barrios tenía su correlato en las emisiones, donde se trataron temas como “(...) el desplazamiento forzado, paramilitarismo en Colombia, resistencias campesinas, TLC, campaña contra el referendo, Transnacionales y violaciones de DD. HH, minería, movimiento antimilitarista, objeción de conciencia, etc.” (Granados, s.f.: 3). Paralelamente, el colectivo mantenía un portal Web: *somossudacas.blogspot.com* (2008-2011), donde compartían textos de actualidad y opinión de su autoría, y replicaban contenidos de medios alternativos. Adicionalmente,

Este colectivo era reconocido por participar en actividades de lucha social, y fue pionero en varias estrategias de apoyo a las luchas sociales como el estampado de camisetas, manufactura de pancartas, conciertos y una fiesta, llamada Rumba Sudaca, que pretendía ser un espacio para el encuentro de colectivos juveniles alrededor de la música de resistencia.

89 Para más información remitirse a: <http://asociacionreditoco.com/quienes-somos/>

Para mí participar en Somos Sudacas, me dio la posibilidad de darle un sentido nuevo a mi trabajo artístico, desde un lugar relacionado con las luchas sociales, fuera de los museos o las galerías, ver el arte como una herramienta de comunicación alternativa, en medio de un terrible momento histórico, como el que se vivió en Colombia durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) que fue exactamente la época de mi vida en la que me dediqué con más ahínco al activismo. Desde el año 2005 conformamos una banda de rock contestatario en la cual yo era la voz líder, tocábamos en colegios, casas culturales, eventos de solidaridad, esto fortaleció mi capacidad para hacer performance (Granados, s.f.: 3).

Simultáneamente, Granados estuvo vinculada al proceso conocido como TPP, siglas para Tribunal Permanente de los Pueblos, donde trabajó en regiones afectadas por el conflicto armado y participó en la elaboración de material gráfico publicitario y performance e intervenciones de vídeo en espacio público. Esta experiencia de activismo organizado será fundamental para el trabajo de Granados. Fue un periodo en el que tuvo un acercamiento de primera mano a estrategias de comunicación alternativa, compromiso colectivo y agitación política en espacio público; todos estos recursos serán, como veremos, integrados en su primer proyecto artístico de largo aliento y centro gravitatorio de mi análisis, *La Fulminante*. De este modo, no podemos perder de vista su paso por medios de comunicación masivos de interés público.

Nótese que todos estos elementos representan una suerte de exterioridad o estado liminal, en una palabra, formas de ocupar una posición *outsider*. *Disidente del género* como espacio desobediencia respecto a las normas del sexo-genero, el patriarcado y la heteronorma. *Sudaca*, una palabra de uso generalmente peyorativo para referirse a inmigrantes latinoamericanos, muchas veces en condiciones de precariedad laboral y jurídica en territorio europeo. Según el colectivo *Somos Sudacas* (“Quiénes somos”, 2010), existe una definición paralela, siendo el vocablo un neologismo que mezcla *sudor* y *caca*, aludiendo a los inmigrantes como cuerpos malolientes, contaminantes e incivilizados, excluidos de la sociedad legal y los dominios de la ciudadanía.

La artista *poseída* en un país cuya identidad nacional continúa fuertemente anclada a una idea de unidad católica es otro elemento para tener en cuenta. Pactar con el diablo —y no someterse a un exorcismo— en

Colombia, el país llamado *del sagrado corazón*, significa asumir la postura de *adversario*, de apátrida, cuerpo mal funcionando, monstruoso. Este ser múltiple, espiritualmente desviado, sudaca, sensual y bizarro es lo que da lugar a *La Fulminante*, un cíborg de las tecnologías de la comunicación que amplificó su influencia desestabilizadora por cables de fibra óptica, redes *wi-fi* y 3G en una xenoglosia cifrada en código binario y protocolos *http*.

LA FULMINANTE habla en glosolalia, que puede ser entendida (según algunas lecturas esotéricas) como “un fenómeno paranormal en el que un dotado se expresa en un idioma que desconoce, esta lengua puede ser viva o muerta, conocida o desconocida, real o imaginaria; este fenómeno puede producirse en estado subconsciente, lengua de los fantasmas, antepasados, espíritus, dioses y animales totémicos.”⁹⁰ Un lenguaje reventado, de mensajes políticos fuertes y crueles enmarcados en imágenes fuertes, crueles, además de obscenas y extremas (Granados, 2012: 69).

El abordaje que propongo del *Cabaret de La Fulminante* será distinto a la reconstrucción cronológica que realicé con la serie de performance *La Iglesia de NBIC*. El recorrido contará con la revisión a dos archivos digitales⁹¹, ventanas parciales a su trabajo donde se privilegia el foco sobre elementos particulares de su cabaret. El primero será una visita a su página Web *lafulminante.com*. Lanzada en el 2010, es la faceta inaugural del proyecto. Allí, Granados explora por primera vez extensamente su personaje y viraliza contenidos multimedia, a la vez que presenta una propuesta de activación de sus vídeo performances y acciones sincrónicas con público. En la segundo archivo, veremos su primera presentación en directo encarnando *La Fulminante* realizada en 2011. Es la única presentación de la categoría que la misma Granados agrupa como *En directo*, consistente

90 En el texto original Granados referencia este fragmento como “Definición de Glosolalia tomada de páginas Web esotéricas” (Nota al pie de Granados, 2012: 69), me ha resultado imposible rastrear la fuente original. Por eso incluyó una definición provisional contrastada con la xenoglosia, como mencioné, mucho más cercana al fenómeno de la posesión al que la artista hace alusión. En todo caso, ambos términos suelen ser empleados de manera intercambiable en la literatura esotérica para referirse a fenómenos de distinta índole.

91 Aquí la palabra archivo no se emplea en su acepción tradicional, me refiero a una definición mucho más cercana a la informática, o sea, a unidades de información generadas por aplicaciones y almacenadas en dispositivos de almacenamiento. Esto en consecuencia con el tipo de contacto que tuve con los materiales que revisaremos en este capítulo.

en apariciones públicas espontáneas en espacio público o en eventos culturales y reivindicativos realizadas ese mismo año. De esta colección conservamos un único vídeo registro realizado por la artista.

Esta decisión responde a varias particularidades propias del trabajo de Granados. Primero, habría que considerar que el material que esta artista ha circulado por internet ha sido objeto de oleadas sucesivas de censura. Por norma general, sus vídeo-performances se han alojado en plataformas de vídeo como *YouTube*, *Dailymotion* y *Vimeo*, siendo esta última la menos restrictiva en sus términos de servicio. Sin embargo, con la implementación de nuevas normativas⁹² para la regulación de material sexualmente explícito y políticamente comprometido, sumado a la operación algoritmos de revisión automática en busca de violaciones de derechos de autor, muchos vídeos han desaparecido sin dejar rastro. Esta situación se ha replicado también en plataformas pornográficas, refugio temporal de muchxs artistas posporno. Nos enfrentamos a una condicionante de volumen, tenemos certeza de la abundancia de vídeo intervenciones de Granados, pero no con un conteo certero ni una estandarización de los registros. El *Cabaret de la Fulminante* es un punto de retorno recurrente en el trabajo de Granados, los performances, antes que piezas —digamos, *finalizadas*—, representan una forma de trabajo, acercamientos metodológicos y recursos expresivos en sí mismos. Por lo tanto, si bien existe una serie de performances que pueden ser agrupados objetivamente bajo el título *Cabaret de la Fulminante*, la abundante cantidad

⁹² El caso más evidente es el de la normativa de la plataforma *YouTube*. Desde el 2015 la empresa orienta su modelo de negocios al pago de suscripciones, mientras que su versión gratuita es sustentada mediante la venta de espacios publicitarios que interrumpen la reproducción de los vídeos. La estrategia de la plataforma ha sido promover la producción de contenidos que resulten atractivos para los anunciantes y desestimular contenido que estos mismos puedan considerar lascivos, violentos, políticamente problemáticos o sexualmente explícitos, esto con el objetivo de anticipar una posible asociación negativa con la imagen de las marcas. La implementación de algoritmos de gestión de contenido ha permitido filtrar y fiscalizar la multimedia, pudiendo aplicar de manera automática medidas fuertes (eliminación de la plataforma y sanción monetaria del canal) o blandas (exclusión de la portada del sitio o de las búsquedas sugeridas, medida también conocida como “shadow ban”, algo parecido a una veda silenciosa o prohibición implícita). Este proceso de revisión automática se extiende a la búsqueda activa de violaciones de derechos de autor, ignorando en ocasiones usos legítimos relacionados con el ámbito académico y artístico.

de intervenciones performáticas que abarca directa e indirectamente, así como los pormenores de esta estrategia de experimentación, son imposibles de tratar detenidamente en un trabajo de estas características. Como alternativa propongo revisar en el segundo archivo un aspecto poco comentado de su trayectoria: el uso de prótesis de en dos performances: el primero, realizado como parte de los actos conmemorativos del aniversario de MERCOSUR en el 2011; el segundo titulado *Con el Diablo adentro*, llevado a cabo en la fundación Gilberto Álzate Avendaño en Bogotá en el 2014.

Mi intención no es ofrecer una mirada monográfica ni un recuento exhaustivo del trabajo de Granados, sino trazar vías posibles de análisis sugestivas y sensibles ante la faceta tecnológica de este tramo de su trayectoria sin que esto signifique su agotamiento o simplificación.

Primer archivo: Lafulminante.com

La Fulminante.com es una propuesta artística móvil, difícil de atajar apelando a categorías fijas o definiciones simplistas. Se instala en el nudo donde se enredan los filamentos del performance, el video, del gif⁹³, el teatro panfletario, el arte electrónico, el posporno, el collage digital y hasta el grafiti. De no ser por este último, de los mencionados, el más distante respecto a la discusión transhumana y el ciborguismo, mi encuentro con el trabajo de Nadia Granados se habría retrasado enormemente. Alrededor del 2010, entre la maraña de grafitis y pintas callejeras bogotanas, comenzó a aparecer un estencil de pequeño formato, generalmente aplicado con aerosol rojo. Era crudo, sin ninguna pretensión caligráfica: su objetivo era ser legible y contundente, fácil de reconocer. En él se leía en mayúsculas sostenidas "LAFULMINANTE.COM".

Recuerdo con claridad como lo que fue un primer encuentro fortuito se convirtió en algo recurrente. El estencil estaba en todas partes. Se había emancipado de las paredes disputadas por los artistas urbanos: no estaba enrolada en el juego de hacer las piezas más grandes, a más altura o más

93 Siglas en inglés para Graphics Interchange Format, en español, formato de Intercambio de Gráficos, permite la circulación de imágenes y animaciones en internet. Está ampliamente extendido gracias a que ofrece una mayor fidelidad y menor pérdida de calidad en imágenes a color con una profundidad cromática igual o menor a 8.

vistosas para demostrar su osadía y capacidad técnica. La mancha roja estaba en lugares de alto tránsito, en paredes completamente desnudas, a veces sin diálogo con otros grafitis. Se esforzaba por ser visto, era insolente. Su presencia me resultaba tan sugerente como ominosa. De algún modo, me recordaba las pintas de las guerrillas urbanas y los fanzines anarquistas. Pero era distinto, remitía a un espacio virtual, de fácil acceso, a la vista de todos. Era como si gritara “te estas perdiendo de algo grande”. Años después me enteraría, gracias a una entrevista realizada por Fabiano Kueva a Granados en su programa *Últimos días en la ciudad* (2013) para Flacso Radio, que la campaña publicitaria contó también con entregables: Adhesivos y volantes en los que la dirección *url* estaba acompañada con la imagen de la rubia que tenía a su cargo la página Web.

La siguiente imagen es una muestra del material distribuido. En ella vemos a *La Fulminante* desnuda, girada dándonos la espalda. Su mano derecha cubre sin ahínco el pezón de uno de sus pechos y la imagen se corta a media altura de sus nalgas, se presenta sensual pero no se entrega completamente a la cámara. Sobre el recorte de su cuerpo se ha aplicado un efecto que acentúa el contraste, maximiza las sombras, satura el color y fortalece los contornos dando como resultado una paleta cromática casi plana, como si se tratase de un dibujo. En conjunto con los cajones de texto y las fuentes tipográficas recuerda a un tipo de imagería erótica popularizada a mediados del siglo XX, donde el dibujo, el desnudo parcial y las frases ambiguas en llamativas fuentes tipográficas eran una constante en la industria del porno.

Durante la primera década de los 2000 internet todavía era un lugar lleno de webs de autor, blogs personales y memorias de experiencias semiclandestinas. La restricción de contenidos era más laxa y los protocolos de seguridad menos efectivos. Di largas a la primera visita sucumbiendo a cierta paranoia informática, podría tratarse de un sitio infectado con virus o algún tipo de estafa. El nombre de Nadia Granados era completamente desconocido para mí, navegaba en la absoluta ignorancia. Una madrugada me decidí sin embargo a presionar *Enter*. La conexión era lenta, la página estaba sitiada de imágenes a medio cargar. Aprovechando la alta latencia bajé el volumen al mínimo, revisé el antivirus y preparé una ventana de respaldo ante la perspectiva de ser descubierto. Al pie de las mismas letras que había leído tantas veces en la calle estaba la leyenda “vídeos para mentes adultas”.



Imagen 43. Granados, Nadia (2010). Sublévate. Material publicitario de lafulminante.com [Imagen digital]. Tomado de: <https://www.lafulminante.com/imagenes/grafica/pagesgraf/sublevate.html>

¿Era esto un sitio porno? De ser así, ¿por qué figuraba solo una actriz y nunca estaba *completamente* desnuda?, ¿qué tipo de servicio era este? Las miniaturas de los vídeos mostraban siempre a la misma rubia de tez morena. Algo estaba fuera de lugar. Había imágenes con siluetas de la jurisdicción territorial Colombia superpuestas a sus nalgas desnudas, personas encapuchadas, títulos como *Rebelde Masturbación* (2011), *Escucha pequeño hombrecito* (2011) y hasta un reggaetón llamado *Tropelera* (2011). Era un encuentro a medio camino entre lo sensual y lo bizarro, entre la desnudez exuberante y la beligerancia política. A esto se sumaba un aspecto *retro*, muy propio de las páginas Web de principios de los 2000 que le daba un toque de bajo presupuesto muy *punk*, muy *Hazlo*

tú mismo (DIY)⁹⁴. En aquella ocasión me sentí francamente intimidado, como si acabara de hallar un archivo de BDSM⁹⁵ anarquista o el apéndice digital de una guerrilla porno-terrorista. No me atreví a reproducir ninguno de los vídeos.

El misterio de *lafulminante.com*⁹⁶ pasó a engrosar mi alijo personal de curiosidades de internet. No lo visitaba con regularidad, pero cada vez que recordaba su existencia o me topaba con uno de los estéciles le echaba un ojo. A lo largo de los años, la cantidad de contenido aumentó sustancialmente, había nuevos lanzamientos musicales, vídeos cada vez más explícitos y desconcertantes. En el vídeo performance *Maternidad Obligatoria* (2011), el primero que visualicé completo, la misma rubia jugueteaba con un condón inflado y con residuos de un fluido desconocido, al tiempo que hablaba una lengua indescifrable. Mi oído poco entrenado decidió que era francés. Estaba equivocado, era la xenoglosia fulminante. Había subtítulos, pero contribuían a la disonancia cognitiva. Una mirada desatenta habría asumido que se trataba de un género minoritario de pornografía o contenido erótico *underground* muy parecido al JOI⁹⁷, en el que los actores rompen la cuarta pared para *tomar el control* o dar órdenes al espectador y establecer un juego erótico de dominación-sumisión. El texto se asemejaba mucho más a la lectura de un panfleto feminista, con señalamientos y una perspectiva crítica frente a la maternidad como estrategia de dominación de los cuerpos gestantes.

94 Siglas para la expresión original en inglés Do It Yourself, emblema de la autogestión en círculos cercanos al punk y la contracultura anglo.

95 Siglas en inglés para agrupar prácticas sexuales consensuadas y generalmente combinadas que incluyen *Bondage, Domination and Discipline* [Dominación y Disciplina], *Submission and Sadism* [Sumisión y Sadismo] y *Masochism* [Masoquismo].

96 El sitio Web todavía puede ser visitado en esta url, sin embargo, debido a la salida de circulación del plugin *Flash player* una parte importante de sus secciones y contenidos son imposibles de visualizar. La reconstrucción parcial que ofrezco aquí la realicé empleando la herramienta online *WayBackMachine* (disponible en: <https://web.archive.org>) que permite visitar versiones pasadas portales desactualizados o desaparecidos de internet.

97 Siglas en inglés para el género de contenido erótico "Jerk Off Instructions", en español algo parecido a *instrucciones para hacerse una paja*.

Capítulo 3

Imagen y palabra, o mejor, cuerpo y palabra, se distancian y colisionan todo el tiempo en estos vídeo-performances favoreciendo cierta incertidumbre narrativa o crisis del significado que hace parte de su extraño magnetismo. Este era el patrón de casi todas las video intervenciones de Granados. Un contenido sexual más o menos explícito que funcionaba como fachada, anzuelo y vehículo de un discurso rebelde, desconfiado del estatus quo.

Las temáticas variaron enormemente a lo largo del tiempo, tocando con frecuencia temas coyunturales, desde los paros indígenas y campesinos, hasta la intervención militar norteamericana en territorio colombiano, pasando por la construcción de las masculinidades normativas y la objetificación del cuerpo de la mujer. Granados fraguaba en los vídeos de *La Fulminante* un juego en el que se presentaba como objeto de deseo, atraía la mirada del espectador recurriendo a las gramáticas de la pornografía para lanzarle a la cara un discurso libidinoso y políticamente beligerante.

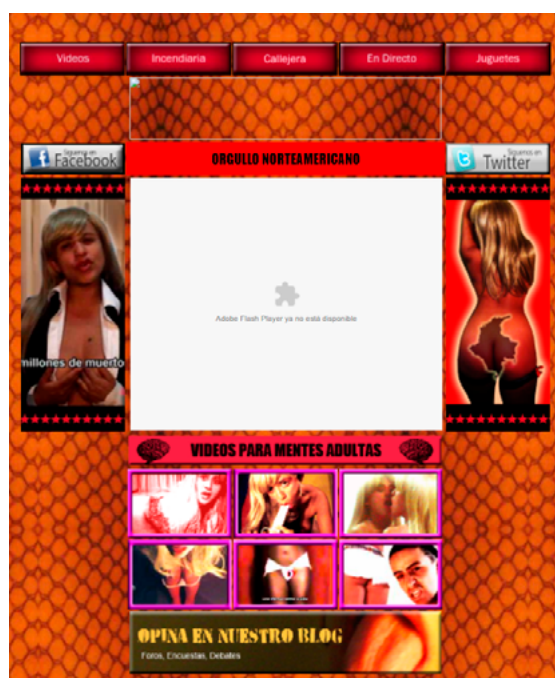


Imagen 44. Granados, Nadia (16 de mayo de 2011). Vista principal del sitio web lafulminante.com [Recorte digital]. Tomado de: <https://web.archive.org/web/20110516045253/http://lafulminante.com/>

La Fulminante nace fundamentalmente del deseo de transmitir ideas emancipatorias, pero de llegarle a más gente que no está convencida. Digamos que a mí me interesa cómo hacer comunicación para los que no están convencidos de lo que uno cree. Porque digamos que antes hacía cosas como en contextos de “convencer a convencidos”, que es como algo que también hay mucha tendencia en el movimiento de izquierda aquí, que es como que se hacen eventos donde solamente van personas que ya están convencidas de lo que estás hablando. Incluso la comunicación que se hace muchas veces va siempre a la gente que ya cree en eso. Entonces el usar como estos elementos, como sacados de la pornografía, o como este personaje que creé para hablar de emancipación, pues la pretensión es llegar a gente que no tiene interés en esos temas, o sea: el señor de la buseta que puede querer ver los senos de La Fulminante o el señor o el muchacho de colegio que siente curiosidad por ese personaje que se le muestra sensualmente y puede tropezarse con contenidos políticos, de emancipación. (sic) (Granados, 2013. En entrevista con Fabiano Kuevas para Flacso Radio)

Los primeros años de funcionamiento de la *lafulminante.com* fueron tremendamente prolíficos, superando rápidamente su objetivo de funcionar como primer contacto entre “no convencidos” y material audiovisual emancipatorio. La totalidad del sitio Web funcionaba como una apuesta artística y comunicativa mucho más extensa.

En primer lugar, habría que destacar que *lafulminante.com* se convirtió en un punto de acogida para medios de comunicación alternativos o de baja circulación a nivel nacional⁹⁸, y webs vinculadas a activismos en los más diversos frentes. Se añadió un apartado con hipervínculos publicitando portales de iniciativas afines, entre ellas estaban *Iconoclasistas*⁹⁹, colectivo argentino enfocado en procesos comunitarios para el desarrollo de herramientas de comunicación contrahegemónica y cartografía crítica; el desaparecido *Pornoterrorismo.com*, uno de los archivos de performance posporno en español más grandes de la primera década del 2000, y

98 Caso de la agencia de noticias venezolana *Telesur*, pocas veces incluida en paquetes básicos de televisión por cable. Esto aunado a su cercanía con el gobierno venezolano y su posición crítica frente al gobierno colombiano lo convertían en una agencia de noticias a la que acudía un pequeño nicho de consumidores en territorio nacional.

99 Disponible en <https://iconoclasistas.net>. Es importante señalar que actualmente este colectivo ha concentrado sus labores en la creación de infografías y material gráfico producto de investigación en temas de actualidad política y desigualdad estructural.

*Proyecto PorNo PorSi*¹⁰⁰, festival y plataforma de difusión para artistas latinoamericanos que exploraban mediante el arte de acción y la creación audiovisual las potencias del performance en el marco de la confrontación política y las luchas de las disidencias sexuales. Así mismo, había vínculos directos a medios de comunicación como *Agencia Prensa Rural*, *Indymedia*, *Contravía TV* y el fanzine, activo hasta el 2021, *Reexistencia*.



Imagen 45. Granados, Nadia (29 de noviembre de 2011). Sección de hipervínculos de la web lafulminante.com [Recorte digital]. Tomado de: <https://web.archive.org/web/20111129094250/http://lafulminante.com/>

Lafulminante.com era un nodo en una red de comunicación autogestionada, dialogante y solidaria. El performance de comentario político hecho por Granados, al menos cuando tocaba temas coyunturales o de la realidad noticiosa, no ofrecía una narrativa crítica aislada. Un excelente ejemplo es el vídeo performance *Las recetas del poder* (2018)¹⁰¹ realizado en colaboración con el colectivo colombiano de experimentación audiovisual Kironama. Se trata de un homenaje a Jaime Garzón, específicamente a su personaje Dioselina Tibaná, cocinera y protagonista del sketch *Nada crudo para el país* (1995). En la reinterpretación de Granados vemos claras alusiones a las investigaciones periodísticas que han documentado las violaciones de derechos humanos perpetradas por el ejército paramilitar norteamericano Black Waters, así como insinuaciones sobre la complicidad del estado colombiano vía la instauración de políticas de seguridad nacional que han desprotegido a líderes sociales y

100 Todavía axequible en <https://proyectopornoporsi.wordpress.com>

101 Disponible en: <https://www.lafulminante.com/index.html>

activistas. De este modo, la actividad de Granados remite constantemente a la labor periodística, el ejercicio investigativo y las interpretaciones de proyectos comunitarios y agencias noticiosas, muchas veces vinculadas a movimientos sociales o plataformas políticas que, abiertamente, buscan “(...) difundir contenidos que responden a un interés social al margen del mercado y que no se dejan condicionar por sus limitaciones ni principios” (Serrano, 2011: 2). En este sentido *Lafulminante.com* operaba como punto de acceso a un espacio de información alternativa que no se agotaba en las intervenciones performáticas y material audiovisual compartido por la artista, sino que se articulaba orgánicamente con un sistema informático que invitaba a la navegación de una parcela autónoma de internet.

Si hablamos de comunicación alternativa es porque partimos del convencimiento de un sistema dominante de medios de comunicación. La sociedad actual recibe un mensaje más o menos homogéneo por parte de los medios tradicionales de comunicación. Prensa, radio y televisión giran en torno a una agenda temática similar, con una postura y visión de los acontecimientos más o menos uniformes. Existe un aparente pluralismo con posicionamientos a favor o en contra de los partidos políticos dominantes, pero en esencia, el enfoque es parecido. Es decir, se puede abarcar un espectro dentro de los límites aceptados sin llegar a cuestionar lo único incuestionable, la economía de mercado (Mancinas y Alés, 2017: 244).

Esto es de suma importancia porque, como ya vimos, el trabajo de Nadia Granados y su perspectiva sobre el mismo, siempre ha puesto los medios de comunicación masivos en el centro de sus preocupaciones. Los identifica como actores coadyuvantes en los ejercicios de poderes empresariales, estatales y paraestatales; así como agentes involucrados en la validación de una “(...) realidad construida mediáticamente” (Granados, s.f.: 1). *La Fulminante* y su red comunicativa anexa hacían circular miradas excluidas del espectro de posturas admisibles en el sistema dominante de medios de comunicación, al tiempo que desbordaba los temas tratables en los mismos. Esto no se limitaba al ámbito noticioso, puesto que esta es solo una de las facetas de los medios hegemónicos. Los colectivos más cercanos a la esfera del posporno y la disidencia sexual estaban también implicados en el ejercicio comunicativo poniendo en movimiento agendas contraculturales y compartiendo multimedia con contenido erótico disidente que muy difícilmente tendría cabida en la radio o televisión

pública y privada colombiana. Tal y como afirma el sociólogo de los medios Brian McNair en su investigación *La cultura del striptease* (2002), los medios de comunicación masivos han jugado un papel crucial desde la segunda mitad del siglo XX para dar visibilidad a prácticas e identidades de género no alineadas con el mandato heteronormativo, pero es igualmente cierto que han favorecido la consolidación de representaciones espectacularizantes y monolíticas. El posporno rehabilita el carácter subversivo de las sexualidades diversas y cuestiona las representaciones estancas, rivalizando con el sistema mediático y lo que el mismo McNair denomina la *pornosfera*.

En segundo lugar, *Lafulmiente.com* era un dispositivo performático en sí mismo. Funcionaba como hábitat para muchos de los productos realizados por Granados en la segunda década de los 2000 y algunos experimentos previos que aún no habían sido dados a conocer al público. Lo relevante de esto es que no podríamos catalogarlo como un sitio Web con pretensiones exclusivamente archivísticas ni como una suerte de portafolio de trabajo de la artista. Su objetivo no era dar cuenta de lo que pasó *fuera* de internet, ofreciendo versiones condensadas o *registros* secundarios de sus intervenciones artísticas. Los performances, acciones callejeras, clips de vídeo, canciones de reggaetón, fotografías y material publicitario eran indisociables de su eventual aparición en la red. Por este motivo, *Lafulmiente.com* no podría ser descrita solamente como una estrategia de difusión o dispositivo de visualización. El sitio Web *era* parte la apuesta artística en sí, su carácter multimedial se expresa en una continuidad evidente entre sus *formas de circulación* y sus *contenidos*, haciendo que la clasificación, el registro (generalmente realizados por Granados) y su eventual activación *on-line* fueran etapas constitutivas del ejercicio poético. *La Fulminante* es el resultado de la colaboración entre la recreación virtual y la presencia factual de la acción performática.

Esta perspectiva es uno de los elementos más sugerentes del trabajo de Granados. Durante buena parte del siglo XX el estudio del performance estuvo asentado en la asunción de que sus coordenadas ontológicas eran *siempre* el *aquí* y el *ahora*. Se trataba de una perspectiva que privilegiaba una relación sincrónica con el espectador y se rehusaba a la materialización del registro. Para seguir la metáfora policiaca empleada por Coco Fusco

(1999), el performance fue durante mucho tiempo concebido como una forma de arte que no dejaba tras de sí algo parecido a un *cuerpo del delito*, pues imponía su propia duración y delimita su propio espacio: nacía con la acción y se inmolaba con ella para no dejar rastros capitalizables por el mercado.

Sin embargo, una perspectiva radicalmente distinta se gesta desde los años 50. Siguiendo la reconstrucción histórica de la curadora norteamericana Barbara London (2020), este fue un periodo en el que numerosos artistas comenzaron a mostrarse interesados en las posibilidades estéticas de tecnologías cuyo desarrollo se aceleró a la sazón de la carrera informática propiciada por la guerra fría. Si bien las cámaras de vídeo y las computadoras continuaban siendo equipos onerosos, difíciles de operar y de acceso limitado, los vínculos entre instituciones investigativas, grandes productoras y artistas se multiplicaron, consolidando en los años 60 una generación de creativos prestos a la experimentación con nuevos medios e interesados en la formalización de un campo de producción estética íntimamente relacionado con la informática y las tecnologías de la comunicación. El performance no fue la excepción, de hecho, vídeo y performance mostraron una complementariedad casi instantánea.

El uso del video en el performance se ha dado, básicamente, de dos diferentes maneras: como registro documental de la pieza, para dar fe de la acción; y cuando en el performance se utiliza video y se ha concebido en función de éste.

(...)

En el segundo caso, el video interviene la obra, ya sea marginalmente o como parte esencial del performance. En los años sesenta y setenta, el video era una novedad tecnológica y los artistas querían experimentar con él, querían investigar sus alcances técnicos en privado, para posteriormente exhibirla. En otros casos el vídeo interviene dentro de la pieza, para lograr una serie de estímulos y mayor intensidad de la experiencia (Alcázar, 2014: 212-213).

Con la masificación de medios técnicos como las videocaseteras y las cámaras de vídeo caseras esta tendencia se exacerbó (London, 2020). Las voces más conservadoras siguieron reivindicando el performance como un siamés del arte conceptual, al margen del mercado, y como tal, incompatible con formas de circulación secundarias que pudieran ser

comercializadas masivamente (Zamora, 2019). Teóricas como Peggy Phelan llegaron a afirmar que el vídeo de un performance *ya no es un performance* (citada en Alcázar, 2014: 212). Pero la simbiosis entre video y performance se mostraba como un campo fecundo. La intromisión de la cámara de video en la acción performática no significó una devaluación de la experiencia en vivo, sino una oportunidad para complejizar y, como comenta Alcázar, potenciar la *intensidad de la experiencia* tanto del artista (en términos expresivos y autorreflexivos) como del espectador (en términos de estímulos y narrativas). El trabajo de Granados se sitúa en la tradición que entiende las cámaras de videos, el uso de internet y la reproductibilidad de sus performances como elementos capaces de enriquecer su apuesta artística, pero no solo por sus potencias estéticas sino por representar una posibilidad de producir performance en diálogo con el presente tecnológico y sus consecuencias políticas y comunicativas.

Jossete Féral señala que la presencia de la tecnología puede ser la respuesta de los artistas a la civilización de la imagen, al adoctrinamiento de los medios, a la civilización de la tecnología y la máquina. Seguramente, dice Féral, ello es la prueba de la inscripción del performance en la técnica y la sensibilidad de nuestro tiempo. También es la confirmación de la entrada del performance en “la era de la reproducción técnica”. Es así como el acto corporal performativo se extiende a otros medios, ya sea la pantalla de televisión, el vídeo, la fotografía, la pizarra eléctrica, el xerox o la computadora, elementos que empezaron a formar parte de algunos performances (Féral citado en Alcázar, 2014: 213).

La piedra de toque en este asunto es que *La Fulminante* emerge en un contexto tecnológico distinto al que atizó la polémica sobre la *reproductibilidad técnica* de la obra de arte, claro telón de fondo conceptual en las discusiones que se ocuparon del estatus ontológico del performance y su relación problemática con el vídeo. A propósito, resulta esclarecedora la reflexión presentada por Boris Groys en su ensayo *Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs. digital* (2016). El trabajo de Granados, particularmente el segmento vinculado con *La Fulminante* se desarrolla en un momento de *reproductibilidad digital*, en el que los productos culturales no cuentan con copias derivadas de un *original* distintivo por su cualidad aurática. Las tecnologías digitales permiten la creación de *archivos*, traducciones informáticas de texto, audio, imagen y vídeo que permanecen *idénticos* “durante el proceso de reproducción y distribución” (Groys, 2016: 161).

A esta literalidad del archivo digital hay que añadirle su *invisibilidad*, no puede ser ejecutado, exhibido, hacerse *presente* a sí mismo, “(...) sino que requiere de una puesta en escena o una performance” (Groys, 2016: 162), una acción adicional ejecutada por el usuario en su computadora, teléfono celular o cualquier otro dispositivo de visualización, con las subsecuentes variaciones posibles que den a lugar las diferencias de software y hardware.

La visualización de la información digital es siempre un acto de interpretación del usuario o usuaria de Internet. No me refiero a la interpretación como una interpretación del contenido, es decir, del significado de esta información sino más bien a la interpretación de la forma. (...) Cada acto de visualización de la información mantiene una relación incierta con el original; podríamos incluso decir que se convierte en un original. Bajo las condiciones de la era digital los usuarios y usuarias de internet son responsables por la aparición o desaparición de imágenes y textos digitalizados en las pantallas de sus computadoras. (...) Esto significa que cada copia digital tiene su “aquí y ahora”: un aura de originalidad que una copia mecánica no posee (Groys, 2016: 162-163).

Cada reproducción de los videos-performances de *LaFulminante.com* es entonces una amenaza de *pacto*, de contagio, de infestación. Su material multimedia en circulación es siempre un acto de coproducción, de complicidad tácita que permite la visualización y *presencia* remota de la rubia posesa. El performance ocurre en el aquí y el ahora *del* usuario, se presenta en la misma *duración* en la que se encuentre cualquiera que muerda su anzuelo desnudo y morboso. A diferencia de lo que pasaba con la reproductibilidad mecánica, aquí no hay un detrimento evidente entre la participación sincrónica en el performance y su reactivación diacrónica vía el vídeo registro: ambas facetas son oportunidades de producir *acontecimientos*, de propagar el *efecto fulminante*.

La gente no tiene que buscarla... ella se ofrece ...

(...) con su caliente movimiento, con su voz disonante, puede ser una bofetada que despierte algunas conciencias, pueden identificarse con sus palabras o pueden también detestarla... cualquier cosa puede pasar... siempre pasa algo... algo se ha de mover adentro de ese cuerpo que mira, algo que revienta desde adentro, ese “algo” es incontrolable e impredecible...es *el efecto Fulminante* (Nadia Granados en entrevista para el portal *Parole de Queer*, 2013: párr. 21)¹⁰²

102 Disponible en: <https://paroledequeer.blogspot.com/2013/08/LaFulminante.html>

De algún modo Nadia consigue con *lafulminante.com* la fantasía inconclusa de la singularidad tecnológica tal y como propuesta por el pensamiento transhumano, pero con un matiz. La rubia deviene datos, se desmaterializa para habitar un servidor de internet. El resultado no es la obsolescencia de su cuerpo ni la consecución de una forma de existencia metafísica superior. No hay trascendencia ni contradicción ni síntesis carne-máquina. Aquí la tecnología no volatiliza la materia, no libera la conciencia de su sustrato material inadecuado. *La Fulminante* firma una alianza con internet (un segundo pacto): produce un agenciamiento que le permite viralizar *su cuerpo* y su mensaje. Este es uno de esos casos donde, en efecto la tecnología potencia, robustece el cuerpo, pero no para hacerlo menos carente e insoportable hasta que haya una mejor alternativa, sino para maximizar sus oportunidades de encuentro con otros cuerpos, para afirmarse en su carnalidad deseante y rebelde, pero, sobre todo, para animar a *otrxs* a hacerlo.

Un fulminante es un pequeño detonante de pólvora que se usa en pistolas de utilería. Fulminante como adjetivo es algo que sucede repentinamente, algo definitivo. Fulminante hace ruido, asusta, fastidia, despabila, provocando un estallido mental en el observador, un detonante vivo, un pequeño fuego que puede propagarse como un incendio de espíritus contagiados de un sentimiento subversivo frente a la opresión.

Electromagnética, erecta, iridiscente. Espectro luminoso viajando por ondas invisibles. Enviada a un satélite extraterrestre desde la tierra por un “haz ascendente” y se viene a la tierra desde el satélite por el “haz descendente” de una pantalla a otra. Encuentros fríos con desconocidxs, por medio de la pantalla del ordenador. Usando una tecnología inexplicable en la que se confía como antes se confiaba en dios.

Cuerpo inmaterial que se manifiesta por medio de píxeles.

Se le puede llamar tecleando: *La Fulminante* y ella *se viene* con la velocidad de un mensaje de texto. Fuerza viva que palpita, voz del más allá, voz de bruja, gesto pendenciero, abrazando su fuego fiero (Granados, 2013: párr. 3-5)

Sí bien internet nos permite la creación de este portal al cuerpo múltiple de Granados que se expresa en píxeles y fantasmagorías telemáticas, quisiera ser enfático en que es una invocación de su cuerpo material, una referencia contundente a su existencia concreta y su potencia viva. Estos dispositivos y funciones técnicas son *repercusiones* digitales

de su cuerpo, ondas que se desprenden de él. *Lafulminante.com* es una tecnología de ampliación del cuerpo de la artista no un sustituto, o sea, una tecnología de la permanencia de su referente material que permite su dislocación espacio temporal sin la pretensión de imponerse como fuente *originaria* o *primitiva*. Tal vez por eso, como puede observarse en la imagen de la vista principal de la Web (Imagen 44), el fondo es una imagen fractal de sus piernas en medias de malla: la Web es una extensión de su cuerpo, una (contra)prótesis. Esta aseveración requiere de algunas consideraciones adicionales que desarrollaré en el siguiente apartado

Lafulminante.com es, como todo lo relativo al cibernético primigenio, el resultado de los devenires de las tecnologías masificadas gracias al conflicto bélico. Es, al mismo tiempo, un portal, una interfaz que permite la comunicación entre fuerzas demoníacas, internet, satélites extraterrestres, performances, internautas y transeúntes desprevenidos, agencias de noticias, sueños de emancipación y sexualidad activista, morbosa, desautorizada; cuerpos desviados y contra representaciones de la carne. Es una fluctuación del tiempo y el espacio, un ataque fulminante a la televisión, a la ortodoxia teórica del performance y el arte conceptual. Un detonante de diacronías, de acontecimientos digitales que cuestionan la realidad mediáticamente producida e impuesta.

Segundo archivo: En directo, La Fulminante, Con el Diablo adentro y las contraprótesis

La clasificación que Granados propone dentro de su página Web *lafulminante.com* incluye una categorización de sus acciones performáticas. *En directo* agrupa presentaciones en vivo previas al lanzamiento oficial de su *Cabaret multimedia*, en su mayoría realizadas en el año 2011 y fuera del contexto de presentaciones individuales expresamente inscritas en espacios tradicionales de circulación del arte. Incluye intervenciones en espacios de activismo de izquierda, performances en eventos culturales como el ya mencionado *Bogotrax* y registros de acciones en *streaming*, es decir transmisiones online en tiempo real. Este es uno de los acervos de vídeo más afectados por la censura de las plataformas de vídeo mencionadas más arriba; afortunadamente ha sobrevivido una de sus

Capítulo 3

primeras presentaciones llevada a cabo el 6 de mayo del mismo año en el marco de la celebración del aniversario de MERCOSUR (1991-actualidad). No hay que perder de vista que, en este momento, MERCOSUR —en alianza con otras instituciones y observadores internacionales—, estaba implicado en la consolidación de seminarios y capacitaciones en derecho humanitario internacional para la promoción del proceso de paz con la hoy (parcialmente) desmovilizada guerrilla de las FARC-EP y el aún activo ELN.

La acción toma lugar en la Casa del Caribe, un restaurante en la ciudad de Bogotá. El local solo estaba iluminado por la proyección preparada por Granados y una tira de luces de navidad anaranjadas al fondo del espacio: tiradas en el suelo, evocaban cenizas ardientes. La imagen es grandiosa y ha sido intencionalmente acelerada y puesta en reversa. Las voces del público y la música de la presentación son incomprensibles, los movimientos de cámara rápidos y azarosos. Este artilugio de edición causa una reverberación que recuerda la de un audio puesto al revés en busca de mensajes subliminales.



Imagen 46. Granados, Nadia (2011). Performance en fiesta 2011. Video registro de la presentación de La Fulminante. [Fotograma] Tomado de: https://vimeo.com/379644650?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

El vídeo inicia con una pantalla negra donde, además de los datos ya mencionados, se aclara que estamos ante una recopilación de fragmentos del vídeo performance en vivo, cuya duración total fue de 17 minutos.

Las tomas iniciales realizan un barrido del público, sus saludos y vítores acusan la presencia de la cámara, le recuerdan al espectador que tanto la artista como los asistentes fueron conscientes de la presencia del dispositivo técnico durante la totalidad de la acción.

En los primeros minutos *La Fulminante* contonea sus caderas, solo vemos la mitad inferior de su cuerpo, el resto permanece oculto tras una sábana translúcida sobre la que se proyecta un vídeo de sus labios recurvados. En la grabación proyectada, su boca crea una cavidad oscura desde la que se asoma periódicamente su lengua agitándose furiosamente. Granados lleva puestas medias veladas, un cinturón negro y calzones satinados azules, a ellos ha adosado una pequeña cámara digital con el objetivo retraído y el visualizador de cara al público. En la pequeña pantalla se lee "UNA TRISTE HISTORIA DE INJUSTICIA", texto que se intercala periódicamente con un clip de vídeo en el que vemos sus labios fruncidos y maquillados, otro simulacro de una vulva monstruosa.



Imagen 47. Granados, Nadia (2011). Performance en fiesta 2011. Video registro de la presentación de *La Fulminante*. [Fotograma] Tomado de: https://vimeo.com/379644650?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

La proyección en la pantalla trasera es un reencuentro con *Antifálica* (1997). Esta vez no es una toma continua, tiene efectos de edición y dos capas yuxtapuestas. La primera con una grabación en blanco y negro de su baile sensual, ahora mucho más sugestivo. En la segunda, el ya conocido

labial rojo. El desenlace es el mismo, el falo decapitado. Aunque la sucesión de acciones sea la misma el desenlace es mucho más vistoso, los gestos de *La Fulminante* son más generosos y exagerados, el gran formato y la toma contrapicada también la benefician. La boca rumiante y ensangrentada adquiere una violencia insólita, incluso más sobrecogedora que la del vídeo performance grabado hace más de una década.

Fuera de la pantalla está una segunda rubia de carne y hueso, de cuerpo presente, ha dejado de esconderse tras la sábana y nos deja ver a una *Fulminante* que porta un corsé con pantallas sobre cada uno de sus pechos; otra más grande está adosada a unas gafas sobre la mitad de su rostro, cubriendo sus ojos, también lleva un par de audífonos de diadema blancos. Durante la primera parte de la acción baila de manera monótona, con la cabeza levemente inclinada hacia atrás. Permanece distante antes las reacciones del público y las proyecciones de sus performances, es como si las gafas sobre sus ojos fueran de hecho un dispositivo de realidad virtual y su cuerpo se ajustará a una simulación desconocida para el público. La relativa pasividad de su lenguaje corporal contrasta fuertemente con la frenética sucesión de imágenes en las pantallas que la acompañan en escena. Al principio de la acción la carne se nos presenta enajenada, sedada, disminuida a causa del bombardeo mediático.

Podemos observar dos de las “formas de alcanzar la intensidad a través de las proyecciones de vídeo” (Pág. 213) documentadas por Alcázar (2014): la *superposición*, que se refiere precisamente a la disonancia propiciada por la proyección de material multimedia mientras otra acción desvinculada se presenta en vivo. Y, la *contradicción*: en este caso los sucesos proyectados no chocan en términos de contenido con la acción de la artista, pero sí presentan ritmos y formas de presencia divergentes y asimétricas; una telemática (o medial) que rivaliza e intenta eclipsar a su contraparte carnal en una competencia por la atención del público. La edición del vídeo hace evidentes estas decisiones formales. Como vemos en la imagen anterior, la superposición y la contradicción son explicitadas para el espectador multiplicando mediante mosaicos las grabaciones de ambos registros. El público estaba ante la aciaga multiplicidad de *La Fulminante* y sus dobles digitales, presenciaba *en vivo* el poder demoníaco y multimedial que le permitía desdoblarse su identidad y expandir los alcances de su cuerpo.

En este performance *La Fulminante* muestra su cuerpo entero cubierto de artilugios técnicos: se ha convertido en una transmisión humana de vídeo, en una pantalla fragmentada unida por haces de luz, costuras artesanales, lencería y piel. Este es uno de los primeros performances donde Granados usa prótesis como elementos protagónicos, con ello nos ofrece su propia versión del cuerpo cibernético: usando cinco pantallas (cuatro de ellas enlazadas a su cuerpo) dramatiza la estrecha relación entre el sistema mediático hegemónico y la constitución y regulación del cuerpo humano. Esta interpretación, según la cual la relación entre cuerpo y medios de comunicación es abordada desde un enfoque protético ha sido generosamente tratado en la literatura especializada y es comentado con precisión por la teórica Karin Harrasser, en su libro *Cuerpo 2.0. Sobre la expansibilidad técnica del ser humano* (2017) comenta:



Imagen 48. Granados, Nadia (2011). Performance en fiesta 2011. Video registro de la presentación de *La Fulminante*. [Fotograma] Tomado de: https://vimeo.com/379644650?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

El ser humano extendido mediáticamente es, entonces, quien puede más fácilmente ser regulado. De acuerdo a las tesis de Bernard Stiegler (2009), en analogía con el concepto de biopoder de Michel Foucault, los medios de comunicación tienen un psicopoder: construyen una infraestructura para regular de forma imperceptible el afecto y la cognición. Para él (como para McLuhan), el momento del olvido de sí del dispositivo mediático es importante desde un punto de vista tecnofilosófico. El problema, entonces, no es tanto el hecho de que las relaciones de poder estén encerradas en las infraestructuras mediáticas, sino que tengamos la tendencia a olvidar esta situación.

Capítulo 3

Este tipo de teoría de los medios de comunicación está basado en motivos protéticos; los medios se conciben aquí como prótesis necesarias del ser defectuoso para las que Sigmund Freud (1974 [1930], p. 221) había acuñado ya la expresión irónica de «dios-prótesis»

Luego añade:

La fundamentación antropológica y tecnofilosófica de esta interpretación de la cultura y de los medios de comunicación puede ser encontrada en el libro de Ernst Kapp (1877), *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, y se extiende hasta las tesis de Marshall McLuhan. Siempre se siente un defecto, algo que falta y debe ser compensado. El ser humano aparece como un ser desvalido al que no le queda nada más por hacer que repararse provisionalmente por medio de la técnica y la cultura. En ello radica, según Freud, el malestar de la cultura: la necesaria artificialización y mediatización de la comunicación, de la sensibilidad, de las maneras de vérselas con el mundo, aparece como un reemplazo desabrido, opresivo, limitante (Harrasser, 2017: 61-63).

Para Harrasser (2017), esta concepción de una *physis* humana desvalida, insípida, incompleta que se arma con la técnica y la cultura para solventar, al menos provisionalmente, su carencia existencial, es el axioma que hace tambalear las propuestas de Stiegler y McLuhan. Una de las preguntas que podemos decantar de los cuestionamientos de Harrasser es: ¿existe una forma distinta de pensar nuestra relación con los medios, una que escape a esta de idea de prótesis que *solamente* auxilian, o en su defecto constriñen, cuerpos defectuosos? Este performance de Granados ofrece una respuesta provisional a dos cuestiones centrales para plantear una salida al entramado de disciplinas y sujeciones del motivo protésico.

En primer lugar, en este performance, *La Fulminante* se presenta como un cuerpo videofilo, un cuerpo que participa en un devenir pantalla. Lleva una armadura mediática adosada a su cuerpo, una exomusculatura. No se resiste a los medios, en cambio, acusa su condición de prótesis y les otorga un lugar *evidente*, los ubica en puntos estratégicos de su cuerpo: zonas que aumentan su exposición según las mismas gramáticas de representación erotizada del individuo feminizado. Este gesto ocasiona una *sobreexposición monstruosa: revela* a los medios y llama la atención sobre su implicación íntima en la constitución del cuerpo de la artista. No hay manera de “olvidar” —cómo preocupaba a Stiegler y McLuhan—, que

los ejercicios de poder se viabilizan a través de infraestructuras mediáticas. Aquí están a plena vista, materializadas y dramatizadas en escena a través de la exomusculatura telemática casera.

Al igual que ocurrió con la posesión demoníaca, vemos aquí una alianza, una simbiosis, esta vez, entre cuerpo y máquinas. Las pantallas se adhieren a la carne y se benefician de su vivacidad, de su capacidad de movimiento, de su sensualidad, todas ellas evidentes tras el primer tramo del vídeo. Con esto aumentan su atractivo y su capacidad de capturar la atención de los espectadores. En contraprestación, transmiten para *La Fulminante*, son *poseídas* por su mensaje. Granados las sustrae de su lugar habitual dentro del flujo comunicativo hegemónico y las pone al servicio de *contagiar* su mensaje emancipatorio. Es un tercer pacto, primero con los poderes ocultos, luego con internet, ahora con el potencial de difusión de las pantallas diseminadas por su cuerpo. Esta simetría relativa entre el cuerpo de la artista y los dispositivos técnicos ya pone en vilo el motivo protético tal y como Freud, McLuhan y Stiegler lo entienden. *La Fulminante* anuda las tecnologías de la comunicación para ensamblar su propia versión del cibernético monstruoso latino-americano, una en la que el cuerpo no se somete “(...) a la necesaria artificialización y mediatización de la comunicación, de la sensibilidad, de las maneras de vérselas con el mundo (...)”. Al contrario, es una artificialización y mediatización voluntaria que poco tiene que ver con una exaltación de las carencias del cuerpo: muestra como esa mediatización del cuerpo puede ser agenciada para fines bien distintos de la automatización de la percepción, los afectos y las maneras de vérselas con el mundo.

El segundo punto remite a un elemento más sutil y poco o nada tratado del trabajo de Granados. *La Fulminante* hace sus propias prótesis, es un caso de *producción* con base en prótesis dadas. El término *fabricación por adición* se emplea regularmente en el nicho de la impresión 3D, aquí lo emplearé en un sentido mucho menos especializado, más mundano y literal para explicar mi punto. Tomemos como ejemplo lo que he decidido llamar (en aras de la claridad) la prótesis *calzón satinado – pantalla*. Los materiales son: una pequeña cámara digital de uso doméstico y unos calzones satinados. El procedimiento de fabricación se puede resumir en cuatro operaciones:

Capítulo 3

1. La artista sube su propio contenido a la memoria de la cámara, en este caso consignas y video clips con recortes de sus labios en distintos performances. Acto seguido, programa el dispositivo para mostrarlos de manera intercalada en una presentación ininterrumpida que dura todo el performance.
2. La cámara es adosada a los calzones satinados. El objetivo está retraído y apunta al cuerpo de la artista, está “ciego”. El dispositivo no puede capturar imágenes, mientras participa del performance solo puede mostrarlas. Es una subversión tan tenue como significativa: la artista lo dispone para funcionar de manera completamente distinta, le da un uso *atípico* que desobedece su programática comercial “original”, es *profanado*.
3. Esta sencilla adición transforma por completo los elementos en juego: la lencería deja de ser una prenda que únicamente *viste* y *erotiza* el cuerpo de la artista. El textil se convierte en una plataforma de visualización, se digitaliza y mediatiza. Juntos crean un dispositivo de agitación política.
4. Finalmente, el *calzón satinado – pantalla* se activa gracias a su encuentro con el cuerpo de la artista, se suma añadiendo un fragmento de la armadura telemática. La red de relaciones se amplía. El calzón satinado, la pantalla y el cuerpo se afectan mutuamente, es una afección completamente distinta al de normalización mediática propia del agenciamiento televisivo: los flujos de intercambio entre cuerpos, imágenes, representaciones e información son aberrantes, inciertos. El cuerpo, el textil y los *compañeros digitales* son precipitados hacia una experimentación *en vivo* de sus potencias políticas y expresivas. Las adiciones son agenciamientos desterritorializantes. Su mutua imbricación habilita el descubrimiento y el despliegue de potencias latentes en todos los agentes. Cosa similar ocurre con el resto de las prótesis, a saber, el *corsé – senos – pantalla*, y el *visor – pantalla*.

Otro elemento diferencial de estas prótesis es que sus componentes son baratos y de fácil acceso. Por ejemplo, el *visor – pantalla* parece estar ensamblado a partir de un reproductor DVD portátil desvalijado u

originalmente dispuesto para ser instalado en un automóvil. Otra opción es que la pantalla se corresponda con la de una primitiva tableta digital de la “era pre-iPad”, finalizada un año antes con el lanzamiento del *iPad 1* (2010)¹⁰³. En cualquier caso, las tres son prótesis caseras, su fabricación no requiere conocimientos especializados en informática. La mitad de sus componentes se pueden adquirir a un módico precio en un sex-shop local, el resto, gratis en un contenedor de basura electrónica de cualquier vertedero del tercer mundo. Son prótesis que comportan el espíritu autogestivo del ciberpunk, del bricolaje como táctica de aprovechamiento desobediente de lo existente y lo desechado. Las prótesis del transhumanismo gnóstico se corresponden con instalaciones frías, inmaculadas, escenografías de la ostentación y el *Hi-Tech*. A las prótesis de Granados les correspondería un laboratorio semiclandestino, una escenografía más cercana al de los mundos distópicos que se nos presentan en la mundialmente conocida adaptación cinematográfica del manga homónimo *Akira* (1988), o del igualmente relevante cómic *Transmetropolitan* (1997-2002).

En cooperación con estas prótesis, Granados ensambla su propia interpretación del cuerpo cibernético, configura una imagen discordante que en nada se asemeja a las estilizadas y gráciles formas del sustituto corporal imaginado por Natasha Vita-More (Imagen, 2), es igualmente, muy distinto de los esfuerzos emprendidos por el transhumanista y empresario holandés Martijn Wismeijer, quien ha implantado dos chips bajo la piel de sus manos para almacenar bitcoin en una peripecia que combina la conveniencia y la promesa de prótesis ultraligeras casi imperceptibles. El cibernético de Granados es intencionalmente aparatoso, vistoso y hasta desprolijo: *las suturas son visibles*, cada ubicación sobre su cuerpo es un lugar de fricción. Su cibernético no se enfila hacia la actualización o sustitución del cuerpo, tampoco a la consecución de capacidades sobrehumanas o el embellecimiento tecnológicamente conquistado; en realidad, tiende a apropiarse de las tecnologías para exacerbar la *oposición*. Es similar a lo que vimos con Pilar: una reinterpretación *perturbadora*, agenciada desde los acervos biográficos y las condiciones subjetivas de cuerpos excluidos del ecúmene transhumano. Esto hace que la propuesta de Granados encaje con lo que el investigador argentino Rodrigo-Alonso (2015) denomina *Low-Tech* [Baja tecnología].

103 Aprovecho para agradecer a los usuarios de la red social Reddit que colaboraron desinteresadamente para descifrar los artefactos que Nadia Granados emplea en este performance.

Capítulo 3

En esta vía, y desde la perspectiva concreta del arte latinoamericano, es hora de reconocer y valorar una de las características más sobresalientes de su producción: su permanente recurso a sistemas de baja tecnología (*Low-Tech*), a la apropiación y distorsión elemental de las imágenes mediáticas, a trabajar con los desechos y las malformaciones de la técnica. Es hora de referirse a la *Low-Tech* como una práctica legítima que genera un discurso tan comprometido con el pensamiento de las tecnologías de punta como el producido en los centros donde éstas ven la luz, y que plantea cuestiones estéticas y filosóficas igualmente válidas para comprender en toda su dimensión el estatuto del arte, e incluso del ser humano y la vida, en las sociedades para- y postindustriales de hoy (pág. 136).

La categoría *Low-Tech* no se agota en su valor descriptivo, es decir, no solo resulta útil para catalogar un conjunto de intervenciones artísticas latinoamericanas que involucran el uso intencional de *hardware* obsoleto (según los estándares de *novedad* del mercado tecnológico). La *Low-Tech* es una apuesta estética y política, un posicionamiento tecnofilosófico inspirado en los devenires del arte latinoamericano — especialmente en los desarrollos de círculos cercanos al vídeo—, interesado en poner de relieve las brechas que condicionan la relación diferencial que el norte y el sur global mantienen con el avance tecnológico. Pero aquí no termina, la *Low-Tech* no es una simple *denuncia* de un sistema-mundo desigual basado en el despojo, la restricción de accesibilidad, la precarización material y el uso perverso de tecnologías de control. Es, si se quiere, un posicionamiento optimista, interesado en la consolidación de una *perspectiva subalterna* sobre la tecnología que logre trascender las lecturas que comprenden el arte tecnológico latinoamericano desde su carencia o deficiencia técnica, y en el peor de los casos, como mero receptor y consumidor de tendencias extranjeras. En palabras de Alonso (2015):

La opción consciente de la *Low-Tech* formula un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en el predominio técnico. Partiendo de tecnologías elementales o perimidas, las obras *Low-Tech* enfatizan el discurso estético, eludiendo la seducción y las fechas de caducidad del hardware que han hecho de tantas obras en la historia del arte y la tecnología, simples intentos formales incapaces de sobrevivir al paso del tiempo.

¿Por qué hay tanto feedback y apropiación de imágenes en el videoarte latinoamericano? ¿Por qué son tan narrativas las páginas web producidas en la región? Si se analizan en profundidad, es fácil ver cómo, en la mayoría de los casos, estas características son el resultado de opciones estéticas y no de limitaciones técnicas. Más aún, la fascinación tecnológica, incorporada de manera impulsiva y

generalmente acrítica, suele ser la base del fracaso en las creaciones que revisten menor interés (Pág. 136).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, puede que llamar prótesis a las invenciones de Low-Tech y Low-Cost [Bajo costo] de Granados resulte inconveniente. Es por eso por lo que, siguiendo una fórmula lingüística predecible, tal vez resulte más preciso hablar de contraprótesis, del mismo modo que aceptamos la existencia de contradisciplinas, contrasexualidades (Preciado, 2011) y hasta contrapoderes. ¿Pero qué sería lo propio de estas contraprótesis? Considero que lo más destacable es su diversidad de fines. En la medida de que las contraprótesis no suplen un cuerpo ontológicamente carente, pueden servir para explorar otras dimensiones de la experiencia (distintas a la optimización del trabajo, la agilización del consumo o la búsqueda de la inmortalidad). Me refiero a la búsqueda de nuevas formas de placer, de espiritualidad, de sensibilidad estética, de acción y reflexión política, de creación de lazos de solidaridad con seres humanos y no humanos. Las contraprótesis no tienen una vocación ortopédica ni una proyección eugenésica, por el contrario, se encargan de festejar el cuerpo. Eso es justo lo que vemos en este performance de *La Fulminante*. Aún sostengo que una primera capa de esta puesta en escena versa sobre un cuerpo asediado y disminuido por los medios; a la vez, considero que Granados nos ofrece un prueba contundente de cómo el cuerpo es capaz de encontrar relaciones gozosas y gratificantes con esas mismas tecnologías que han sido destinadas a su constricción.

La producción y activación de estas contraprótesis es el testimonio de la reinención del cuerpo que las porta, de vectores de subjetivación fugados de los mandatos de normalización y domesticación que hemos tratado. *La Fulminante* es una multiplicidad de agenciamientos que demuestra lo extensos, promiscuos y revitalizantes que pueden ser los encuentros entre cuerpos y tecnologías. Cuando el ascetismo y pudor carnal prescriptivo del transhumanismo gnóstico es superado, es posible insistir en la autodeterminación de los cuerpos: la erótica de la *anticarnalidad* da paso a quimeras exuberantes, a cibernets monstruosos que practican —para decirlo con la misma Granados— un *erotismo libertario*, en el que tienen cabida desde pactos carnales con poderes demoníacos hasta alianzas con exomusculaturas telemáticas.

Las (contra)prótesis fueron elementos centrales (y aun así ignorados) de un sin número de presentaciones de *La Fulminante* y su cabaret. Curiosamente, al igual que ha ocurrido con las prótesis, digamos tradicionales, sus performances han desistido progresivamente del uso de aparatosos artilugios para privilegiar cierta cualidad evanescente, cierta ligereza. En su performance *Con el Diablo adentro* (2014), ganador del premio de la III bienal de artes plásticas y visuales (Bogotá-Colombia), Granados ha renunciado de buena parte de la infraestructura técnica. Solo conserva el proyector y la lencería. Su nueva alianza es con una cámara de vídeo que retransmite en tiempo real el registro de sus acciones.

Este performance fue exhibido en una pequeña sala anexa de la fundación Gilberto Álzate Avendaño, en el centro de Bogotá. *Con el Diablo adentro* es la ampliación de lo que antaño era un segmento ocasional de las presentaciones de su cabaret: *El monologo del culo*, en el que Granados, inclinada hacia adelante y de espaldas al público, proyectaba imágenes de su boca hablando en xenoglosia sobre su nalgas, su vulva y su ano; a la vez que, en una proyección auxiliar, se presentaban los ya conocidos subtítulos que traducen sus agitaciones panfletarias. *Con el diablo adentro* retoma los ejes temáticos transversales al trabajo de Granados. Por un lado, insiste en la pregunta por la mediatización de la realidad, ahora complejizada por la popularización del streaming y los servicios informativos *en tiempo real*.

Su desmonte de la fábula comunicativa esta vez es realizado exponiendo las operaciones que ocurren tras bambalinas, generalmente fuera de la vista del público. Así, la *producción* de la transmisión hace parte de la puesta en escena. Por ejemplo, la vemos ponerse la peluca rubia y prepararse frente a la computadora antes de lanzar al aire su show erótico. También hace evidente el cambio de disposición de *La Fulminante*, quien tras el fin del característico conteo regresivo que antecede los contenidos *en vivo*, pasa de la absoluta frialdad a la personificación de una mujer sensual, consagrada al entretenimiento del receptor, que, en este caso, se trata de un hombre fantasmagórico al que llama cada tanto “papi”. Esta recreación performática del ejercicio comunicativo deja en claro como aun cuando la comunicación transcurre en sincronía con el espectador, hay espacio para la manipulación de aquello que se presenta como veraz u objetivo. *La Fulminante* denuncia que no existe tal cosa como la *transparencia* de la información en la era de las comunicaciones.

Por otro lado, vemos una renovada preocupación por los estereotipos normativos de feminidad. Recordemos que la masificación de los servicios de streaming con contenido sexual explícito reavivó un debate de larga data sobre las dinámicas de trabajo sexual de cara a los nuevos entornos digitales. Con este telón de fondo, Grandos pone sobre la mesa la cuestión de la prostitución digital, a la vez que ahonda en su pregunta por la posibilidad de alternativas para reorientar el contenido erótico hacia la agitación política en internet. Por esto mismo continuamos viendo la estructura de anzuelo *sexual/material emancipatorio* tan propia de *La Fulminante*. En pocas palabras, el público asistió a una suerte de recreación del espacio de trabajo de una modelo *webcam* poseída. Su objetivo no era la obtención de *propinas* sino el despertar de la consciencia y la *contaminación demoníaca* de su audiencia.



Imagen 49. Granados, Nadia (2014). *Con el Diablo adentro*. Monólogo del culo. Vídeo registro de la presentación en vivo. [Fotogramas] Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8H41nLOvmNo>. El montaje es mío.

La activación de *Con el Diablo adentro* contó con dos instancias. La primera fueron presentaciones en vivo con una duración aproximada de 40 minutos en las que *La Fulminante* recreaba el show erótico online ya comentado. La segunda nos remite al mismo espacio, esta vez solo ocupado por una proyección en bucle del momento culmen del performance: *Monólogo del culo*. No se trataba de una extracción del performance en vivo, fue una vídeo instalación realizada expresamente para su exhibición en solitario. Las imágenes fueron acompañadas de una grabación de audio con la xenoglosia tratada digitalmente para agregar eco, dando la sensación de que sus palabras provenían de una profundidad insondable, del averno o el más allá.

Capítulo 3

En esta oportunidad la imagen proyectada es puesta a operar como contraprótesis. Claramente el agenciamiento es mucho más amplio, involucra la cámara de transmisión, la computadora y el proyector. Pero como mencioné, ya no vemos los vistosos artefactos caseros. Este es un juego donde el cuerpo se entrelaza con ondas y señales. Como en el caso anterior hay dos *Fulminantes* en escena, una de cuerpo presente y una doble digital. En la siguiente imagen vemos que acontece una síntesis de ambas rubias. El resultado es un ser quimérico con una anatomía imposible donde los muslos de la artista se revelan portadores de unas grandes fauces. La superposición de la proyección sobre el cuerpo fuerza a la imagen a adaptarse a la topografía de su referente material. La imagen se inscribe en el cuerpo, su lugar de inmanencia es la carne, no la pantalla.



Imagen 50. Granados, Nadia (2014). Con el Diablo adentro. Monólogo del culo. Vídeo registro de la presentación en vivo. [Fotogramas] Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8H41nLOvmNo>. El montaje es mío.

La Fulminante deviene culo dentado, no tiene brazos, es acéfalo. Finalmente muestra su faceta demoníaca a plenitud. Usa la tecnología para metamorfosearse en un monstruo que es todo orificios territorializados en las cartografías de la penetración: vaginal, potencialmente reproductiva, normativa; anal u oral, manifestación de una sexualidad desviada y profana. Con esto da una vivaz vuelta de tuerca al deseo del macho penetrador, lo reta a *mirar*, a *desear* un cuerpo que apenas conserva resquicios de humanidad. Reducido a su mínima expresión de utilitarismo sexual se le ofrece desnudo y exuberante. Aunque claro, se trata de un cuerpo feminizado,



Imagen 51. Granados, Nadia (2014). Con el Diablo adentro. Monólogo del culo. Vídeo registro de la instalación de vídeo en reportaje "Con el diablo adentro" (2014) de Fundación MISOL. [Fotograma] Tomado de: <https://vimeo.com/102641720>

poseído, mediatizado, monstrificado, el de la *rubia asustadora*, ese que está inspirado en las sicarias y las putas de la televisión nacional, ese que se desnuda y se masturba mientras denuncia la violencia paramilitar, que amasa su senos mientras recuerda crónicas llenas de cadáveres dejados a su suerte en los ríos de Colombia. *La Fulminante* no se entrega en un polvo gratificante y sencillo, es la versión extrema y tecnologizada de las mujeres espectrales, demoníacas, que pueblan la imaginería de los llamados *mitos y leyendas* de Latinoamérica, esas que seducen hombres para asesinarlos o darles un susto de muerte cuando creen que ha llegado el día de su suerte. Son un culo, un ano, una vagina, armados con dientes, prestos a *morder*, a defender su carnalidad, sus deseos ilícitos de emancipación, a decapitar el falo una vez más.

Recurro a *Con el Diablo adentro* para dar cierre a mi reflexión sobre las contraprótesis porque pone en evidencia su potencia más provocadora y desestabilizante. Las contraprótesis no *umentan la humanidad*, no *fortalecen esa naturaleza humana* que según los transhumanistas gnósticos encuentra su realización en el rechazo del cuerpo y su inexorable mortalidad; en la paradójica fe ciega en la razón y la ciencia aplicadas, que ve sus mayores logros en la supremacía de los centros metropolitanos y se contempla a sí misma como propietaria indiscutible de todo lo real y lo posible. Las contraprótesis son aliados tecnológicos para trazar líneas de fuga respecto a *lo humano*, operan como agentes monstruo génicos, son tecnologías agenciadas por cuerpos desviados para multiplicar las profanaciones y desviaciones. Son artefactos caseros, imágenes, ondas, señales de radio, protocolos de encriptación, sensores, teléfonos celulares, circuitos de vídeo, en suma, tecnologías que gracias a su reapropiación y uso atípico nos permiten explorar la monstruosidad como condición existencial que afirma la diversidad y la diferencia de los cuerpos. Ya sea que se trate del *calzón satinado – pantalla*, el *RF-ID tag* o la simple superposición de imágenes telemáticas sobre la piel, las contraprótesis incuban la posibilidad de que los excluidos del tecno-edén imaginemos y realicemos *otros futuros y presentes posibles*, cuerpos *más que humanos*, cíborgs monstruosos latino-americanos.

Segundo ensamblaje del cibernético monstruoso latino-americano

El subgénero de ciencia ficción conocido como ciberpunk es sin lugar a duda una de las estéticas contraculturales más contestatarias y atrevidas de finales del siglo XX¹⁰⁴. Sus raíces se hunden en una generación de autores que vivieron de primera mano las consecuencias de los gobiernos neoliberales en el Reino Unido y los Estados Unidos durante la década de 1980. Como comenté de manera sucinta en el capítulo inaugural, el «primer mundo» vivía un clima político de tensión contenida, las condiciones de vida de las clases medias en numerosas naciones del norte global se vieron fuertemente golpeadas por sucesivas oleadas de recorte al gasto público y una creciente injerencia de grandes corporaciones en temas de gobierno e interés nacional. En paralelo, se producía (y se anticipaba), una explosión en el área de las comunicaciones y el entretenimiento doméstico, nuevos conglomerados empresariales se posicionaron en el panorama global ofreciendo servicios a escala transnacional y fortaleciendo nuevos nichos de mercado. El tablero geopolítico se poblaba con actores cuya participación se instauraba de facto gracias a sus abultados capitales, capacidad productiva y acumulación de conocimientos técnicos: las corporaciones comenzaron a catalizar la crisis del estado-nación como unidad organizadora de la política a escala molar y molecular.

Bruce Sterling, precursor y sepulturero de este género, describió el presente tecnológico de aquel entonces de manera precisa:

(...) la tecnología es para los ciberpunkis algo visceral. Ya no es el genio de la botella de los inventores de la Gran Ciencia. Por contra, ahora es ubicua y llamativamente íntima. No está fuera de nosotros, sino dentro, bajo nuestra piel y a menudo, en el interior de nuestra mente.

La propia tecnología ha cambiado. Ya no es para nosotros esas gigantescas maravillas que escupían vapor, como la presa Hoover, el Empire State Building o las centrales nucleares. La tecnología de los ochenta se pega a la piel, responde al tacto: los ordenadores personales, los walkman de Sony, el teléfono móvil o las lentes de contacto blandas (1998: párr. 6.23; 6.24).

104 El ciberpunk representó un radical cambio de tono dentro de la órbita de la ciencia ficción por ser crudo, crítico y militante de cara a los contextos nacionales de sus autores. El drama político no era un tema extraño en la CF previa, sin embargo, la proximidad de los futuros en los que toman lugar sus argumentos permitió que las alusiones a situaciones y figuras de la vida pública fueran particularmente frontales.

El ciberpunk fue una respuesta posmoderna, ácida y crítica ante el futuro aciago que se aproximaba al neoliberalismo y el contrastante optimismo que traían consigo los nuevos desarrollos tecnológicos. Su área de influencia se limitó inicialmente al ámbito literario, pero compartía preocupaciones con una nueva camada de teóricos en campos como los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, donde el trabajo de Donna Haraway y Bruno Latour ganaban notoriedad, con textos como el ya citado *Manifiesto Cyborg* (1984) y *La vida en el laboratorio* (1979) respectivamente. Mientras el transhumanismo cargaba los primeros cartuchos de su arma propagandística, el ciberpunk ponía en circulación en fanzines, revistas especializadas y pequeñas editoriales sus primeros relatos cortos y novelas. En un primer momento, estuvo autocontenido en su hábitat endémico, los círculos contraculturales en los que la experimentación con drogas sintéticas, técnicas de hacking (mayoritariamente telefónico), la música electrónica, el hip hop, la modificación corporal (tatuajes, piercings, implantes subdérmicos, escarificaciones, tintes de cabello), la liberación sexual, y corrientes experimentales en todas las áreas del arte se prestaban como fuente de inspiración y maridaje perfecto.

El ciberpunk representó una ruptura radical respecto a la órbita regular de la ciencia ficción. La originalidad de sus características estilísticas continúa en entredicho, es un debate abierto (Ver por ejemplo James, Edward. 1994). Cosa distinta ocurre su particular *worlding* [su forma de confeccionar mundos] basado en la idea de un futuro tecnológico imperfecto o francamente averiado, donde los avances técnicos están lejos de ser productos deslumbrantes a los ojos de sus personajes. En el ciberpunk la tecnología es un fenómeno desbordado, que se ha filtrado desde los centros de investigación especializados para recorrer sin control todas las dimensiones de la vida social. La perspectiva telescópica que sigue los viajes interplanetarios cede su protagonismo a una mirada microscópica sobre los bajos fondos de la vida urbana. Sus protagonistas son marginados, hackers, criminales, rōnins y autoexiliados, nada parecido a filantrópicos exploradores y científicos interestelares tan comunes en las *óperas espaciales* previas. La tecnología en las obras ciberpunk es una potencia desatada que fluye a pie de calle.

Los personajes del cyberpunk clásico eran perdedores alienados, marginalizados, quienes vivían al borde de la sociedad en futuros generalmente distópicos donde la vida diaria era impactada por cambios tecnológicos rápidos, una datósfera ubicua de información computarizada, y una modificación invasiva del cuerpo humano. *Neuromancer* de William Gibson es, naturalmente, el trabajo cyberpunk arquetípico, y esto (junto con los primeros cuentos de Gibson como *Johnny Mnemonic* y *Burning Chrome*, *The Artificial Kid*, y el extraño trabajo de John Shirley) es desde dónde vino el lugar común “vida de alta/baja tecnología” acerca del cyberpunk y sus imitadores.

(...) El impacto perdurable del cyberpunk no vino de los detalles de su medio, sino del método de su despliegue, la técnica de inmersiva de construcción del mundo que le dio tal reveladora calidad (lo que John Clute, hablando de Pat Cardigan, llamó “la ardiente presencia del futuro”). El cyberpunk se dio cuenta que la vieja estructura de la CF de “altera sólo una cosa y ve lo que ocurre” era irremediabilmente anticuada, una doctrina vuelta irrelevante por el paso furioso del cambio tecnológico de fines del siglo XX. El futuro no es “sólo una maldita cosa después de otra”, es cada maldita cosa todo al mismo tiempo. El cyberpunk no sólo se dio cuenta de esta verdad, sino que la adoptó. Parafraseando a Chairman Bruce, el cyberpunk llevó la extrapolación tecnológica al entramado de la vida cotidiana (Person, 1988: párr. 6-7)

Muchos de los intereses del ciberpunk ya habían sido tratados con anterioridad en la ciencia ficción y la fantasía, sobre todo por la generación inmediatamente anterior (*La Nueva Ola* o *New Thing*), cuando escritores como Philip K. Dick y Michael Moorcock, por solo citar a dos de los más célebres, daban a conocer relatos con el cariz entre decadente y lisérgico tan propio del género. *¿Sueñan con los androides con ovejas eléctricas?* [1969] es seguramente el ejemplo más visible de una insinuación literaria muy cercana a obras posteriores, al punto que todavía hoy se enarbola como faro del género. Correspondencias incluso anteriores, por lo demás bien conocidas y harto comentadas, son las novelas *Un mundo feliz* [1932] de Aldous Huxley y *1984* [1949] de George Orwell, ambas tocantes con el recurrente tropo distópico. Una reconstrucción con pretensiones históricas nos obligaría a ramificar indefinidamente, así que esto no debe considerarse más que un aperitivo genealógico (insuficiente para los iniciados en el banquete, claro está).

El ciberpunk ha sido un acompañante silencioso a lo largo de toda mi disertación, el motivo se resume en una frase corta que se ha posicionado como blasón del movimiento. “Hi-Tech, Low-Life”, es una expresión acuñada por Bruce Sterling para describir en líneas generales una protuberancia distintiva de la literatura ciberpunk. Los mundos donde toman lugar sus argumentos se basan en una premisa compartida: el refinamiento y expansión de la tecnología no desemboca inevitablemente en una mejora sustancial de las condiciones de vida de las capas menos privilegiadas, de hecho, profundiza la desigualdad y permite la proliferación de nuevas formas de alienación, de ahí su obsesión con la marginalidad y los ambientes lumpenizados. La literatura ciberpunk está plagada de cultos religiosos coercitivos, de drogas sintéticas con efectos zombificantes, de publicidad que invade los sueños y fantasías más íntimas de los consumidores, de sistemas biométricos con capacidad predictiva, de eugenesia explícita y extendida.

Lo interesante es que esta precarización de la vida y las consecuencias indeseables del desarrollo tecnológico (que aparecen como su condición de posibilidad) no son artificiosamente injertadas por los autores. Son el resultado de experimentos literarios que acogen como modelo rector las dinámicas de dominación que operan en el mundo “real”. Aunque la ciencia ficción ciberpunk sea una corriente marcadamente *especulativa* y *fantacientífica* no crea sus universos *ex nihilo*, no representa un *escape* facilista deslumbrado por cibernets, prótesis y telecomunicaciones ultraveloces. El ciberpunk *insiste* en la realidad explotando narrativamente los vectores de control que las megacorporaciones y el neoliberalismo proyectan, *revelando* sus efectos colaterales (esperados o no). Sí la distopía es un puerto común en este tipo de literatura es porque sus autores lograban entrever sus embriones germinando en el día a día de sus sociedades.

(...) el ciberpunk es, en gran medida, un fenómeno pop: espontáneo, energético, cercano a las raíces de lo pop. El ciberpunk proviene de un ámbito donde el hacker de ordenadores y el rockero se solapan; es un disco Petri cultural donde las sinuosas líneas de los genes se subdividen. Algunos encuentran los resultados extraños, incluso monstruosos; para otros, sin embargo, esta integración es una poderosa fuente de esperanza (Sterling, 1998: párr. 6.21)

Esta conciencia profunda de las consecuencias de la tecnificación y mediatización agrega una capa de profundidad adicional al “Hi-tech, Low-Life”. Su énfasis sobre las condiciones materiales en el capitalismo tecnológico permite que el ciberpunk ponga el acento sobre el cuerpo. Incluso cuando sus tramas se desarrollan en el ciber espacio o alguna otra interfaz de existencia basada en la desmaterialización, se desmarca de la ciencia ficción anterior por su atención a la corporalidad y sus potencias sensoriales. Como comentan Andoni Alonso e Iñaki Arzoz en su nota preliminar a la edición en español del compilado *Mirrorshades: Una antología ciberpunk* (1998):

Los sentidos juegan también un importante papel en la estética ciberpunk, pues el propio cuerpo se convierte en protagonista, al ser alterado por las drogas de diseño o la tecnología de los implantes y las prótesis electrónicas. Su esfuerzo por evidenciar todo un mundo sensorial, de una perturbadora sensualidad, provocado por la alteración de los sentidos a través de psicodélicos viajes al fondo de la mente, constituye una verdadera novedad en la CF y confiere un peculiar sabor surrealista a muchos pasajes. (Párr. 5.10).

Para los ciberpunkis el cuerpo es una fuente inagotable de reflexión. Su relatos prestan atención a las texturas, a los sabores, al olor del sudor rancio y la orina fermentada en los callejones de las mega urbes, a la docilidad de la seda sobre la piel, al dolor punzante que viene con la instalación de prótesis cromadas, al sexo sudoroso, la muerte y las heridas sangrantes de una herida hecha con katana o causada por una puñalada en un riña callejera. Este género “Siempre favorece la prosa «densa», la rapidez, las vertiginosas avalanchas de información novelesca y la sobrecarga sensorial que sumergen al lector en el equivalente literario del «muro de sonido» propio del rock duro” (Sterling, 1998: párr. 6.23). Todo esto sin despreciar la faceta menos glamurosa de la carnalidad. El ciberpunk, al igual que *La Fulminante*, no le teme a los fluidos, a las excreciones, ni a los deseos desviados, emancipados, peligrosos para la corrección y el statu quo. Tanto en los performances de *La Fulminante* como en el ciberpunk, el auténtico protagonista es el cuerpo concupiscente, la potencia viva que pone entre signos de interrogación cualquier certidumbre romántica y acrítica sobre la sacralidad de la tecnología, la normalidad de los cuerpos, el futuro y *el devenir ciborg*.

Hay otro punto que acerca al ciberpunk y las exploraciones performáticas de *La Fulminante*, particularmente en lo tocante al asunto de las contraprótesis. Sterling (1998) escribe:

Los ciberpunkis, al ser en sí mismos híbridos, están fascinados por las zonas intermedias, las áreas donde, en palabras de Gibson, «la calle usa las cosas a su modo»: son los sucios e irreprimibles grafitos callejeros, producto de ese artefacto industrial clásico, el bote de spray; es el subversivo potencial de la impresora, de la fotocopidora doméstica y la música scratch, cuyos innovadores marginales convierten al propio tocadiscos en un instrumento, generando la música arquetípica de los ochenta, donde el funk se encuentra con el método de collage de Burroughs. «Todo está en la mezcla» es cierto para gran parte del arte de los ochenta, y del mismo modo también es aplicable al ciberpunk, como lo es al punk, la moda «retro» de mezclar y ensamblar, y a la grabación digital multipista (párr. 6.27).

El ciberno monstruoso latino-americano fabrica sus contraprótesis redescubriendo esos usos callejeros que señala Gibson. Podríamos especular que el *Low-Tech* en el arte tecnológico latinoamericano es resultado a una mirada atenta de esas apropiaciones subversivas y tecnopoéticas que ocurren en las calles de nuestras ciudades (sitiadas por los mismos grafitis que inspiran a Sterling y que dieron visibilidad a *La Fulminante*). El ciberno monstruoso latino-americano bebe a cántaros de la cultura popular tal y como lo hace el ciberpunk, forjando nuevas alianzas, *otros pactos*:

Y de pronto se hace evidente una nueva alianza: la integración de la tecnología y la contracultura de los ochenta; una alianza profana entre el mundo tecnológico y el mundo de la disidencia organizada, el mundo subterráneo de la cultura pop, de la fluidez visionaria, y de la anarquía de las calles (Sterling, 1998: párr. 6.18).

Teniendo esto en cuenta resulta menos sorprendente, no por ello menos potente y sugestivo, que el ciberno monstruoso de Granados logre hibridar los arquetipos de la narco cultura televisiva colombiana y la pornografía, la tecnología retrofuturista que evoca su armadura telemática casera, su visión personal de la posesión demoníaca y sus múltiples referencias a los anales del vídeo arte.

Para recapitular, de esta formulación podemos puntualizar los atributos restantes del ciberno monstruoso latinoamericano. Esta vez a manera de un repertorio de tácticas o prácticas con potencial

para desviación de los cuerpos y sus encuentros con la tecnología. En primer lugar, el ciborg monstruoso latinoamericano realiza una redefinición situada de algunos de los elementos más interesantes del ciberpunk. *Recicla* los restos mortales de un género literario *ochentero* para reactivar su vocación contestataria, su estrategia de hibridación (o posicionamiento de frontera) y su reivindicación de los usos populares de la tecnología desde una mirada *sudaca, carnal y tercermundista*. Su rehabilitación del pasado no se limita al uso atípico de *hardware* obsoleto y fuerzas demoníacas milenarias. El ciborg monstruoso, liberado de las presiones de la novedad y el afán de vanguardia, permite que su cuerpo se encuentre con temporalidades, artefactos culturales y fuerzas sobrenaturales de modo promiscuo y no jerárquico. El Bricolaje, es la táctica de guerrilla ciberpunk que despliega el ciborg monstruoso latino-americano.

En segundo lugar, el ciborg monstruoso latinoamericano es un fabricante de *contraprótesis Low-Tech y Low-Cost*, con esto cuestiona la perspectiva de un cuerpo ontológicamente carente y reivindica originalidad del arte tecnológico latinoamericano: resalta su capacidad de trascender el mandato de *novedad Hi-Tech* y contrapone una valoración positiva de las potencias políticas y expresivas de tecnologías obsoletas y de fácil acceso. El ciborg monstruoso abre un campo de posibilidad: el hábitat endémico de la tecnología dejan de ser los laboratorios de punta y las instalaciones de megacorporaciones, su dominio de experimentación son las calles, los cabarets, los talleres colaborativos y las puestas en escena de artistas que exhuman el ciberpunk y su *estética de choque* —para recuperar la expresión de Arthur y Marilouise Kroker (2021)—. Vale la pena aclarar que esto no se traduce en un rechazo tajante de las tecnologías de punta, la fabricación por adición es una táctica que puede ser empleada conjugando tecnologías de todos los niveles de refinación técnica, pero ante las evidentes barreras de acceso, el ciborg monstruoso latinoamericano no se detiene en su tarea de ensamblar *nuevas armas*. Puede que los componentes que se enfrenten con éxito al tecnocapitalismo se encuentren a la espera de ser encontrados en sex shops y vertederos de basura electrónica.

Capítulo 3

La Fulminante es uno de esos resultados extraños, incluso monstruosos que representa una poderosa fuente de esperanza en tiempos de “Hi-Tech, Low-Life”. Encarna la política optimista y perentoriamente cínica que permite al cuerpo forjar alianzas con órdenes en apariencia irreconciliables de la realidad y la ficción para inventar una praxis emancipatoria, una que afronte las distopías que se autorreplican en los entresijos del capitalismo tecnológico del nuevo milenio.



CONSIDERACIONES FINALES



CONSIDERACIONES FINALES

Las figuras de cuerda no tienen principio ni fin. A primera vista es posible definir los contornos gruesos de su constelación de cruces, nudos y tensiones, pero cada línea se proyecta como un rayo, son haces de posibilidad que continúan una trayectoria invisible en busca de nuevos enredos. Las figuras de cuerda son una invitación a la trashumancia intelectual, al vagabundo sensible, a la creación de *Zonas Temporalmente Autónomas* (Bey, 1996) donde las fronteras y aduanas de la realidad impuesta se revelan permeables, inconsistentes, gelatinosas. Por eso hay algo de opulento, de prometedor, en todo ejercicio de fabulación especulativa cuyo objetivo es la imaginación de nuevas narrativas y prácticas para confrontar el presente e intervenir el futuro: no existe tal cosa como un *orden natural*, *las cosas pueden ser de otra forma*.

Estás mismas cualidades y potencias transformadoras son la marca distintiva del trabajo de Praba Pilar y Nadia Granados. *La iglesia de NBIC* y *La Fulminante* son dos proyectos performáticos que me han permitido enlazar un parentesco irónico y profano entre un sin número de situaciones y entidades. Esta profusión de referencias, de diálogos improbables y encuentros ficcionales operan como una máquina interpretativa que trabaja sobre sus performances como productos culturales poliédricos y

desestabilizantes, de los que se destilan —por fuerza propia—, miradas sugerentes sobre algunas cuestiones fundamentales en los debates intestinos de los estudios del performance, y más ampliamente, del arte contemporáneo y su fecunda experimentación con diversas tecnologías.

Sin embargo, ponderar estas trayectorias a luz de cualquier adscripción disciplinar (como lo podrían ser la historia del arte o la antropología) sería insuficiente, nos privaría de advertir esos haces que se proyectan *más allá*. En esta investigación seguimos un hilo de entre muchos posibles, ese que conecta a *La Iglesia de NBIC* y a *La Fulminante* con las tempestuosas aguas que se agitan a la sazón de la problemática relación entre cuerpos y tecnologías en el tropo posmoderno del cibernético. El resultado de esta fabulación ha sido el ensamblaje —en fase *beta*— del cibernético monstruoso latino-americano, una ficción cuyos derroteros son tan móviles, promiscuos y excesivos como los de las figuras de cuerda y los performances en los que se inspira.

El cibernético monstruoso latino-americano es una ficción que pone su empeño en la construcción de futuros y presentes alternativos, distintos de los que proponen las escatologías de la tecno-trascendencia transhumanista. Es una entidad que insiste en las potencias del cuerpo, que decide, como diría Donna Haraway: *seguir con el problema* (2019). Esto significa que su rechazo ante lo que he denominado el transhumanismo gnóstico no es una defensa obstinada de la mortalidad y la carnalidad como candidatos a nuevos valores incuestionables. Afirmar el cuerpo trae aparejado un compromiso con la creación de mejores condiciones de existencia, en las que nuestro tiempo en vida sea lo suficientemente gratificante y rico como para que la perspectiva de subir nuestras conciencias a una supercomputadora no sea más que *una* posibilidad de entre muchas, no la *única* ante una catástrofe medioambiental inminente o ante un nuevo sistema de gobernanza bio(tanato)política que vea en la desmaterialización corpórea una nueva condición de supervivencia del capital (Por cierto, algo muy parecido a lo que Nick Land llamó el *Meltdown* o lo que pudimos ver en la ya muchas veces citada tetralogía *Matrix*). El cibernético monstruoso latinoamericano se rehúsa a seguir hipotecando el presente para conseguir un futuro del que de todas formas no hace parte: “Escoge la vida en vez de escoger la prolongación científica de la esperanza de vida” (Preciado, 2017: párr. 7).

El cibernético monstruoso latino-americano es un escéptico de que todos los esfuerzos humanos deban dirigirse *exclusivamente* a la consecución de la inmortalidad y la Singularidad tecnológica, sobre todo si esto es inseparable de una forma de futurismo reproductivo en la que la continuidad del capitalismo es el único horizonte realizable. La política del cibernético monstruoso latino-americano es tecnopoética, carnal y situada, una *somatopolítica de la autodeterminación*. Como vimos con Pilar y Granados, los cibernéticos monstruosos latino-americanos escapan de cualquier concesión que valide un *cuerpo* unitario y categóricamente universal, de la ficción normativa que impone *lo humano* como marco prescriptivo, deseable y autoevidente que ha de ser preservado a toda costa. No se trata entonces de que la búsqueda de la inmortalidad sea inherentemente indeseable, es que la tecnología podría ser orientada, planificada, liberada para que sea compatible con múltiples rumbos, no solamente eslabonados a los deseos de un sector privilegiado y cada vez más reducido del norte global (no olvidemos, llamativamente cercano al movimiento neo reaccionario).

En este sentido el cibernético monstruoso latinoamericano produce líneas de fuga, desterritorializaciones, desviaciones, micropolíticas, esto es, cortocircuitos en los flujos de producción de deseo. Pilar y Granados nos muestran cómo a pesar de la subrepresentación, de las barreras de acceso (lingüísticas, económicas, geográficas, etc) y de las segmentaciones excluyentes que sostienen el patriarcado, el racismo y la colonialidad, los cuerpos desviados pueden *ensamblar nuevas armas* con las mismas materialidades y dispositivos que sustentan la infraestructura modular y evanescente de las sociedades de control. Cámaras digitales de usos doméstico, teléfonos celulares, *iPads*, lencería satinada, dulces sin azúcar, cábalas transhumanistas, botes de pintura en aerosol, labiales, sábanas, tocados papales y *arduinos* son solo una parte del arsenal que estas artistas apropian y subvierten para inspirarnos a nosotros, sus espectadores, a iniciar modestas revueltas tecnológicas en el día a día.

En su prólogo a *El tercer mundo después del sol* (2021), una de las recopilaciones de ciencia ficción latinoamericana más recientes, el investigador colombiano Rodrigo Bastidas cita una esclarecedora observación de la teórica Silvia Kurlat Ares:

[en la ciencia ficción latinoamericana es muy posible leer] la formación del imaginario social, político y utópico, con la construcción de subjetividades identitarias de todo tipo (desde el género hasta lo comunitario), o de la otredad como problema ontológico y político, así como una meditación en torno a las consecuencias sociales, biológicas, ambientales y éticas del desarrollo de la tecnología durante el avance del capitalismo tardío (Citado en Bastidas, 2021: 14).

Estás mismas consideraciones podrían hacerse extensivas a otros territorios del arte contemporáneo latinoamericano, y son de hecho, elementos definitorios del trabajo de Pilar y Granados. Son los cimientos de aquella *perturbadora mirada latina sobre la tecnología* que hace de sus performances y diálogos críticos tan pertinentes en los tiempos que corren. La peripecia de lxs artistas latino-americanos que experimentan con tecnologías (*Low-Tech* o no) es convertir los efectos perversos de la división internacional del trabajo y el mal llamado *subdesarrollo*, en materiales de trabajo, potencias positivas para producir *diferencia*, incertidumbre, interferencias, cimarronajes que abren brechas para pensar otras formas posibles de encuentro entre los cuerpos y las tecnologías.

Esto es particularmente relevante cuando autores como Boaventura de Sousa Santos, nuevamente recuperado por Bastidas, hace décadas diagnosticaba “(...) una visión científica del mundo y un modelo de racionalidad «que daban señales de estar exhaustos, señales tan evidentes que podríamos hablar de una crisis paradigmática» (Citado en Bastidas, 2021: 16). Bastidas continúa:

La crisis paradigmática ve el discurso científico como una implantación foránea imposible de duplicar en Latinoamérica; tanto la modernidad como la posmodernidad funcionan como formas de establecer una relación con las construcciones discursivas del saber. Esto permite reestructurar el discurso científico para que tengan cabida otras formas de dinamización del conocimiento, propias de lo latinoamericano (2021: 16).

Un haz, esta vez lanzado por el pensador chino Yuk Hui en *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad* (2020), converge con las observaciones de estos autores. Hui propone la existencia de una cultura *monotecnológica* que se ha irradiado e impuesto desde las potencias occidentales gracias a los procesos de colonización, modernización y globalización. En esta cultura monotecnológica (...) la tecnología moderna

se vuelve la principal fuerza productiva y *determina en gran medida* la relación entre seres humanos y no-humanos, el ser humano y el cosmos, la naturaleza y la cultura” (Pág. 12. El destacado es mío). Según este esquema la tecnología es un *universal antropológico* unívoco y está desconectado de la realidad, actuando como fuerza autónoma respecto a las particularidades culturales de las sociedades en las que es *introducida*. Ante esta aridez Hui contrapone el concepto de *cosmotécnica*, esquemas culturalmente diversos y geográficamente situados que hacen posible *pensamientos y ontologías* en los que la tecnología hace parte de un orden unificado en el que sus potencias son desplegadas y constreñidas conforme a cosmologías y marcos morales particulares. “El modo en que vemos la tecnología como mera fuerza productiva y mecanismo capitalista para incrementar la plusvalía nos impide vislumbrar en ella el potencial descolonizador y la necesidad de desarrollar y preservar una tecnodiversidad” (Pág. 12).

La investigación de Hui (2020) se ha concentrado sobre las cosmotécnicas chinas, pero en el prólogo de este libro se dirige directamente a los investigadores, artistas y activistas latinoamericanos qué como él, nos hemos embarcado en la tarea de defender y multiplicar las oportunidades de tecnodiversidad:

¿De qué manera puede responder a esta época tecnológica un pensamiento no-europeo y no-moderno, que no sea instando a un retorno a la naturaleza? Dado lo limitado de mis conocimientos sobre Latinoamérica, solo puedo esperar que esta obra despierte en ustedes la curiosidad de pregunta: ¿Qué significado tendría una cosmotécnica amazónica, incaica o maya?, ¿Cómo podrían inspirarnos para dar un nuevo marco a la tecnología moderna, al margen de preservarlas como artes y técnicas indígenas? Para poder hacer esto, es necesario replantear la pregunta por la tecnología y cuestionar los supuestos ontológicos y epistemológicos de las tecnologías modernas, desde las redes sociales hasta la inteligencia artificial (2020: 13-14).

El presente trabajo no se ha centrado en la cuestión indígena ni en los posibles modos de activar en este debate los contenidos que se hacían bajo la difusa etiqueta de *conocimientos ancestrales* (como sabemos, bien apropiada por el mercado). Esto no significa que estas experiencias de *lo latinoamericano* vayan a ser ignoradas en ulteriores —y aún tentativos—, ensamblajes del cibernético monstruoso latino-americano. Simplemente cuento con la convicción de que los performances de Praba Pilar y Nadia

Granados también hacen parte de los lugares de reflexión, experimentación e invención en los que se vislumbran tácticas y formas de pensamiento que responden a esa necesidad de un posicionamiento *no-europeo, no-moderno y no retrógrado* que puede traer a la superficie una cosmotécnica local con la capacidad de exasperar las fricciones que ponen en vilo la hegemonía de la cultura monotecnológica, esa de la que he aislado al transhumanismo gnostico como una de sus manifestaciones más espectaculares y evidentes.

Claude Lévi-Strauss, en su etnografía novelada *Tristes trópicos* (1988), recurre a una curiosa anécdota documentada en el actual Puerto Rico en 1525, para dar unas cuantas puntadas sobre las crónicas del periodo de conquista en los que se testimonia la existencia de monstruos y portentos del imaginario europeo en suelo americano, así como para problematizar la falta de refinamiento científico y *sensibilidad* de sus coterráneos del siglo XVI ante la novedad del *universo* al que se enfrentaban tras la travesía transatlántica: “[Según el testimonio de Oviedo] los indios se esmeraban en capturar blancos y hacerlos perecer por inmersión; después, durante semanas, montaban guardia junto a los ahogados para saber si estaban o no sometidos a la putrefacción” (pág. 77). Una versión anterior y más reveladora, aparece en *Race et histoire* [1952]. El fragmento es exhumado por el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro en su libro *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural* (2010):

En las antillas mayores, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para indagar si indígenas tenían alma o no, estos últimos se dedicaban a sumergir los blancos prisioneros a fin de verificar, mediante una vigilancia prolongada, si sus cadáveres estaban sometidos a la putrefacción o no (Citado en Viveiros, 2010: 27).

El proceso de descomposición era considerado por los indígenas antillanos una prueba inequívoca de que los viajeros *tenían cuerpo*. En su ontología se daba por sentado que los españoles tenían alma (o su equivalente) del mismo modo que la tienen los animales, las plantas y *los espectros de los muertos* (Viveiros, 2010). Ante la sospecha sobre las posibles cualidades divinas de los conquistadores (y no pretendo entrar en la polémica sobre la exactitud de esta observación etnohistórica), la incógnita podía ser despejada develando la semejanza material compartida entre indígenas y españoles.

En pocas palabras, la praxis europea consiste en “hacer almas” (y en diferenciar culturas) a partir de un fondo corporal-material dado (La naturaleza); la praxis indígena consiste en “hacer cuerpos” (y en diferenciar las especies) a partir de un continuo socioespiritual dado: dado precisamente en el mito, como veremos (Viveiros, 2010: 30).

A pesar de la inmensa distancia temporal, esta observación etnográfica resuena fuertemente con el problema contemporáneo de la relación cuerpos-tecnologías. La praxis europea —occidental, para ser más precisos—, insiste en su empresa de “hacer almas”. El ejercicio discursivo se ha actualizado, y como apunté en el primer capítulo, se ha desplazado hacia términos como la inteligencia o la mente humanas. Así, la praxis occidental en la cultura monotecnológica contemporánea, cuyo blasón es el cibernético, consiste en “hacer inteligencias”, “hacer mentes”, “hacer cogitos” liberados del cuerpo, emancipados —gracias a la tecnología— de su sustrato material amenazado por la putrefacción. En modo antitético, una cosmotécnica latino-americana (vitalizada por esa perspectiva indígena que reivindica Hui) podría tener como praxis “hacer cuerpos”, lo que en esta época implica pensar inevitablemente en las maneras de ensamblar máquinas, algoritmos, compuestos farmacológicos y estímulos mediáticos de la manera más cuidadosa y comprometida con la descolonización de las epistemologías y ontologías que producen y constriñen la nuestra carnalidad.

La capacidad de revelar, propia de lo monstruoso; el posicionamiento identitario estratégico; la sátira; el bricolaje; la fabricación por adición para crear contraprótesis; la afirmación del cuerpo como entidad múltiple procesual, extensa y ontológicamente promiscua; el poder del erotismo libertario; la exhumación de una lectura local del ciberpunk; la mirada atenta que logra conciliar los usos callejeros de la tecnología para encontrar agenciamientos tecnopoéticos; la capacidad de pactar en simultáneo con poderes demoníacos, dispositivos tecnológicos y redes de comunicación; la esperanza de un futuro siempre abierto; y los usos atípicos de dispositivos electrónicos Low-Tech y Low-Cost; son solo algunas de las tácticas y atributos del cibernético monstruoso latino-americano que puedo advertir en el trabajo de Pilar y Granados. Estoy seguro de que esta anatomía está todavía incompleta. El performance multimedial y el arte electrónico

latino-americano es un espacio extenso que demanda la constitución de un marco analítico propio, que requiere de sus propios recursos teóricos, de sus propios lenguajes y ficciones para animar la fabulación. Tengo la certeza de que una mirada sensible al problema de la relación-cuerpo tecnología no solo es necesaria para afrontar la producción artística local presente y futura, sino para examinar nuevamente la historia del arte en Colombia, del resto del continente y de nuestros coterráneos que desde las más diversas localizaciones se han atrevido a incursionar en un área dominada por grandes personalidades extranjeras.

Creo firmemente que los materiales para repensar nuestra realidades pueden estar a la espera de ser recuperados de los vertederos de basura electrónica, de las sex shop del centro de Bogotá, de los cabarets semiclandestinos celebrados a media noche en las ciudades latinoamericanas, en los circuitos contraculturales que acogen y hacen llevadera la vida de los inmigrantes en el primer mundo. Pilar y Granados son un ejemplo de cómo ocuparse de los excesos, las malformaciones y consecuencias del avance tecnológico pueden llegar a ser una fuente inagotable de esperanza para confrontar la violencia y la desigualdad.

El cibernético monstruoso latino-americano es la criatura mitológica, el tropo que propongo para habitar en la crisis paradigmática, en el ocaso de la cultura monotecnológica. Praba Pilar y Nadia Granados nos revelan el arte tecnológico y el performance multimedial latino-americano como una suerte de teratología tecnológica en la que monstruos prometedores, como los culos dentados y las papisas apócrifas, hackean los presente y los futuros en busca de un activismo y un performance tecnológico a la altura de los tiempos.



TRABAJOS Y MATERIALES CITADOS

Referencias bibliográficas

Textos de artistas

Granados, N. (2012). Acción erótica libertaria. En D. Gonzáles. (Ed.). *El otro en desafío. Artes visuales y nuevos medios desde el Caribe*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Granados, N. (s.f.) *El cuerpo como arma de comunicación alternativa. Hacia un cabaret político multimedia*. Texto inédito.

Sterlac. (1997). Das estratégias psicológicas as ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. En D. Dominguez, *A Arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. San Pablo: UNESP.

Literatura sobre performance

Fusco, C. (1999). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres: Routledge.

Zamora, R. (2019). Performar el archivo. En *Études romanes de Brno*, 40(1), 41-50.

Alcázar, J. (2014). Performance: un arte del yo. México D.F: Siglo XXI.

Literatura transhumanista y tecnofila:

Broderick, D. (2013). Trans and post. En M. More & N. Vita-More. (Ed.) *The Transhumanist Reader*. Sussex: Willey-Blackwell.

Kurzweil, R. (1999). *The Age of spiritual machines. When computers exceed human intelligence*. Nueva York: Viking.

- More, M & Vita-More, N. (Ed.) (2013). *The Transhumanist Reader*. Sussex: Wiley-BlackWell.
- More, M. (2013). A letter to mother nature. En M. More & N. Vita-More. *The Transhumanist Reader*. Sussex: Wiley-BlackWell.
- More, M. (2013). The Philosophy of Transhumanism. En M. More, & N. Vita-More, *The Transhumanist Reader*. Sussex: Wiley-BlackWell.
- Varios. (2013). Transhumanist Declaration (2012). En M. More, & N. Vita-More. *The Transhumanist Reader*. Sussex: Wiley-BlackWell.
- Vita-More, N. (2013). Life Expansion Media. En M. More & N. Vita-More. *The Transhumanist Reader*. Sussex: Wiley-BlackWell.
- Webb, A. (2020). *Nueve Gigantes*. Bogotá: Paidós.

Literatura sobre video, medios de comunicación y artes.

- Alonso, R. (2015). *Elogio de la Low-Tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.
- Grimson, A. & Varela, M. (1999). Estudios culturales y medios. Consensos y disensos. En A.
- Grimson & M. Varela (Ed.). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre la televisión*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Groys, B. (2016). Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs. Digital. En B. Groys. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*.
- Guattari, F. (2000) *Cartografías Esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. En *Culture, Media and Language*. Londres: Hutchinson. (PDF) https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/hall_codificar-decodificar.pdf
- London, Barbara. (2020). *Video/Art: The First Fifty Years*. Nueva York: Phaidon.
- Mancinas, R. & Alés, S. (2017). Consideraciones teóricas sobre el concepto comunicación alternativa. En *Actas del II Congreso Internacional Move*.

net sobre Movimientos Sociales y TIC. Sevilla: Universidad de Sevilla.

McNair, B. (2002). *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Océano.

Morley, D. (1986). *Family television. Cultural power and domestic leisure*. Londres: Routledge.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. (PDF). https://www.academia.edu/8669274/Placer_visual_y_cine_narrativo_Laura_Mulvey

Peña, P. & Bermúdez, J. (2019). *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

Literatura sobre cuerpo y tecnología

Aguilar, T. (2008). *Devenir Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.

Aibar, E. (2002). Cultura tecnológica. En J. De Cózar. (Ed.). *Tecnología, civilización y barbarie*. Barcelona: Anthropos.

Bauman, L. Lyon, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, R. (2013). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Cardozo, J. & Cabrera, M. (2014). Transhumanismo: concepciones, alcances y tendencias. En *Análisis*, 46(84), 63-88.

Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer. (Comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Norman.

Duque, F. (2003). De cyborgs, superhombres y otras exageraciones. En D. Hernández (Ed.) *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Echeverría, J. (2003). Cuerpo electrónico e identidad. En D. Hernández (Ed.) *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ferrando, F. (2020). Posthumanismo y transhumanismo: diferencias y relaciones. En *Xenomórfica*, 1, 22-30.

- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* (PDF). https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Haraway, D. (2017a). *Manifiesto de las especies: perros, gentes y otredad significativa*. Sauce Viejo: Bocavulvaria.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Harrasser, K. (2017). *Cuerpo 2.0. Sobre la expansibilidad técnica del ser humano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de artes.
- Hester, H. (2018) *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kroker, A. & Kroker, M. (2021). *Hackeando el futuro. Estética de choque, teoría Pulp y ciberpunk*. Barcelona: Holobionte.
- Laboria Cuboniks. (2017). Xenofeminismo: una política de la alienación. En A. Avanesian & M. Reis (Ed.) *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- O'Connell, M. (2020). *Cómo ser una máquina. Aventuras entre ciborgs, utopistas, hackers y futuristas intentando resolver el pequeño problema de la muerte*. Madrid: Capitán Swing.
- Preciado, B. (2008). Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle. En J. Cortés. (Ed.). *Cartografías disidentes*. Madrid: SEACEX.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Pugliese, Z. (2020). Transhumanismo: Una promesa de mejoramiento humano carente de fundamento ético. En *Nuevo Pensamiento*, 16, 429-226.
- Sadin, É. (2018). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sibilia, P. (2013). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías*

digitales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zuboff, S. (2021). *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Barcelona: Paidós.

Literatura antropológica e histórica

Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Caro, J. (1993). *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*. Madrid: Alianza.

Casadesús, B. (2016). Liberar el alma del cuerpo prisión: la función de la verdadera filosofía. *Impactum*, 173-197.

Escobar, A. (2007). *La invención del tercer mundo*. Caracas: El perro y la rana.

Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Frazer, J. (1981). *La rama dorada. Un estudio sobre magia y religión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Garofalo, H. (2014). El diablo y los demonios en la Alta Edad Media a través de los escritos patrísticos: Agustín de Hipona, Gregorio Magno e Isidoro de Sevilla (siglos IV a VII). En *Anuario del Centro de Estudios Históricos*, 14, 127-144.

Gibson, J. & Graham, K. (2002). Intervenciones posestructurales. *Revista colombiana de antropología*, 38(1), 261-286.

Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Paidós.

Michelet, J. (2019). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la edad media*. Madrid: Akal.

Pink, S. & Salazar, J. (2017). Anthropology and futures: Setting the agenda. En F. Salazar; S. Pink; A. Irving. & J. Sjöberg. (Ed.) *Anthropologies and futures. Researching and uncertain worlds*. _____: Bloomsbury Academic.

Sachs, W. (1992). Medio Ambiente. En Varios. *Diccionario del Desarrollo*. _____: PRATEC.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz.

Teoría social contemporánea (misceláneo)

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? En *Sociológica*, 73, 249-264.
- Asma, S. (2009). *On monsters. An unnatural history of our worst fears*. Nueva York: Oxford University Press.
- Berardi, F. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bey, H. (1999). *Zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa.
- Fisher, M. (2016). *Capitalismo realista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (1997). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Haraway, D. (2017b). Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno, Chtuluceno. *Errata*, 18, 54-97.
- Haraway, D. (2011, 07 de julio). SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. [Transcripción]. People. <https://people.ucsc.edu/~haraway/Files/PilgrimAcceptanceHaraway.pdf>
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- Sadin, É. (2018b). *La Silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sandifer, E. (2017). *Neoreaction a Basilisk. Essays on and around the Alt-right*. _____: Eruditorum Press.
- Wark, M. (2006). *Un manifiesto hacker*. Barcelona: Alpha Decay.

Literatura de ficción y estudios literarios relacionados

- Alonso, A. Arzos, I. (1988) Nota Preliminar. En *Mirrorshades: Una antología ciberpunk*. _____: Epub Libre.
- Bastidas, R. (2021). Desmantelar patentes para crear universos propios. En R. Bastidas. (Ed.) *El tercer mundo después del sol*. Bogotá: Minotauro.
- Di Filippo, P. (1996). *Ribofunk*. Nueva York: Four Walls Eight Windows.
- Dick, P. (2019) [1969]. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. Barcelona: Minotauro.
- Huxley, A. (2021) [1949]. *Un mundo feliz*. Bogotá: Negret Books.
- James, E. *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Orwell, G. (2021) [1949]. *1984*. Barcelona, Minotauro.
- Rucker, Rudy. (1982-2000). *The Ware Tetralogy*. Nueva York: Avon.
- Shelley, Mary. (2007). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Brontes S.L
- Sterling, B. (ed.). (1998) *Mirrorshades: Una antología ciberpunk*. _____: Epub Libre.
- Swanwick, M. (1987). *Vacuum Flowers*. Maryland: Arbor House.

Literatura esotérica - Investigación paranormal:

- Giordani, S. & Locatelli, L. (1975). *Exorcismo y magia*. Barcelona: Ariel.

Prensa digital

- Auerbach, D. (17 de julio de 2014). "The Most Terrifying Thought Experiment of All Time. Why are techno-futurists so freaked out by Roko's Basilisk?". *Slate*. <https://slate.com/technology/2014/07/rokos-basilisk-the-most-terrifying-thought-experiment-of-all-time.html>
- Boto, A. (11 de mayo de 2007). "¿Está Dios en los genes?". *El País*. https://elpais.com/diario/2007/05/13/eps/1179036953_850215.html

- Brunert, J. (5 de octubre de 2014). "Al fin y al cabo, ¿qué es la singularidad y cuándo llegará?". Extracto del programa de la BBC "The Singularity". *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/141003_singularidad_finde_dv#:~:text=Cuando%20lleguemos%20a%202045%2C%20multiplicaremos,él%20como%20%27singularidad%27
- Clynes, M. & Kline, N. (1960). "Cyborgs and Space". *The New York Times Archive*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>
- Dozois, G. (30 de diciembre de 1984). "Science Fiction in the Eighties". *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1984/12/30/science-fiction-in-the-eighties/526c3a06-f123-4668-9127-33e33f57e313/>
- Frabiatti, C. (11 de agosto de 2017). "La escala de Kardashov. Podría haber tres grandes tipos de civilizaciones galácticas, según su nivel de aprovechamiento energético". *El País*. https://elpais.com/elpais/2017/08/11/ciencia/1502424172_278394.html
- Gil, I. (20 de agosto de 2010). "México, a la cabeza del exorcismo mundial". *BBC News mundo*. https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/08/100820_mexico_congreso_exorcismo_rg
- Gonzales, A. (27 de junio de 2001). "A Disturbing, Latino View of Tech". *Wired*. <https://www.wired.com/2001/06/a-disturbing-latino-view-of-tech/>
- Jaimovich, D. (1 de diciembre de 2019). "Transhumanistas y cyborgs: chips, antenas y cámaras en el cuerpo para desafiar los límites de la vida". *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/2019/12/01/transhumanistas-y-cyborgs-chips-antenas-y-camaras-en-el-cuerpo-para-desafiar-los-limites-de-la-vida/>
- Lawler-Dorner, S. (17 de enero de 2018). "Redefining the human body as 'meat, metal and code': An Interview with Stelarc". *Sleek*. <https://www.sleek-mag.com/article/stelarc-interview-posthumanism/>
- Letzing, J. (14 de diciembre de 2012). "Google Hires Famed Futurist Ray Kurzweil". *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/BL-DGB-25711>

- López, L. (4 de agosto de 2019). "El kardecismo, la doctrina francesa que atrae a millones de fieles en Brasil". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20190804/463854443755/el-kardecismo-la-doctrina-francesa-que-atrae-a-millones-de-fieles-en-brasil.html>
- Love, D. (6 de agosto de 2014). "WARNING: Just Reading About This Thought Experiment Could Ruin Your Life". *Yahoo! Finance*. <https://finance.yahoo.com/news/warning-just-reading-thought-experiment-140435932.html>
- Malkin, R. (2 de noviembre de 2015). "The Rise and Fall of French Touch". *RedBull Music Academy*. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/11/french-touch-feature>
- Redacción Bogotá-Popayán de El Tiempo. (15 de febrero de 2001). "La trágica excursión del puracé". *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-622524>
- Redacción El Tiempo. (19 de noviembre de 2016). "La escuela de exorcistas en Argentina que enseña a espantar el diablo". *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/escuela-de-exorcistas-en-argentina-37155>
- Reilly, C. (6 de julio de 2020). "Frozen in time: Inside the facility preserving the dead through cryonics". *CNET*. <https://www.cnet.com/pictures/frozen-in-time-inside-alcor-life-extension-the-facility-preserving-the-dead-through-cryonics/>

Wikis

- Basilisco de Roko (s.f). En *Wikipedia*. Recuperado el 02 de enero de 2022 de https://es.wikipedia.org/wiki/Basilisco_de_Roko
- Roko's Basilisk (s.f). En *RationalWiki*. Recuperado el 02 de enero de 2022 de https://rationalwiki.org/wiki/Roko%27s_basilisk

Artículos y entradas en páginas Web

1960 – CYBORG – KLINE AND CLYNES (AMERICAN AND AUSTRIAN) (22 de junio de 2012). En *Cyberneticzoo*. Recuperado el 24 de junio de 2021. <http://cyberneticzoo.com/bionics/1960-cyborg-kline-and-clynes-american/>

About Galería de la Raza (s.f.). En *Galería de la raza*. Recuperado el 19 de diciembre de 2021 de <http://www.galeriadelaraza.org/eng/about/index.php>

Colectivo *Somos Sudacas*. (2003-2011). En *Somos Sudacas*. Recuperado el 14 de abril de 2022. <https://somossudacas.blogspot.com>

ENTREVISTA A LA FULMINANTE: “Si respondo, por convertir la verdad en palabras, la destruyo...”. (2013). En *Parole de Queer*. Recuperado el 16 de abril de 2022. <https://paroledequeer.blogspot.com/2013/08/LaFulminante.html>

Nadia Granados – Colombianización. Premio Luis Caballero 2022. (2021-2022). En *Premio Luis Caballero*. Recuperado el 18 de agosto de 2022. <https://premioluiscaballero.gov.co/project/nadia-granados/>

Novena de aguinaldos (s.f.) En *Colombia.com*. Recuperado el 03 de enero de 2022 de <https://www.colombia.com/navidad/novena/>

Person, L. Notas para un manifiesto postcyberpunk (1999). (s.f.). En *Void Rizoma*. Recuperado el 29 de agosto de 2022. <https://rizomamutante.wordpress.com/2013/05/23/notas-para-un-manifiesto-postcyberpunk/>

Preciado, P. HAZ TUS MALETAS SIN SABER DONDE TE MUDAS. (2017). En *Parole de Queer*. Recuperado el 5 de septiembre de 2022. <https://paroledequeer.blogspot.com/2017/01/haz-tus-maletas-sin-saber-donde-te.html>

Quienes somos. (2010). En *Somos Sudacas*. Recuperado el 14 de abril de 2022. <https://somossudacas.blogspot.com>

Quienes somos. (2022). En *Asociación Red ITOCO*. Recuperado el 14 de abril de 2022. <http://asociacionreditoco.com/quienes-somos/>

Nota al lector:

El sitio web asociado a la organización ecoterrorista Individualidades Tendiendo a lo Salvaje (ITS). <http://maldicionecoextremista.altervista.org> ha sido puesta bajo arresto preventivo por orden de la fiscalía del tribunal de Turín.

Entradas en páginas Web de artistas

- ANTIFÁLICA. (2022). *Nadia Granados*. Recuperado el 4 de marzo de 2022. <http://nadiagranados.com/wordpress/antifalica/>
- BECAUSE I LOVE YOU/ 2000. (2022). *Nadia Granados*. Recuperado el 4 de marzo de 2022. <http://nadiagranados.com/wordpress/because-i-love-you-2000/>
- Cyborgs, wonder woman and techno angels (s.f.). *Lynn Randolph*. Recuperado el 25 de abril de 2021. <http://www.lynnrandolph.com/painting-portfolio/?series=cyborgs-wonder-woman-techno-angels>
- En directo. (s.f.). *lafulminante.com*. Recuperado el 10 de mayo de 2022. <http://lafulminante.com/pages/variedades.html>
- FRESA FARMS: It's a Whitewash (s.f.). En *Praba Pilar*. Recuperado el 18 de octubre de 2021 de <https://www.prabapilar.com/fresa-farms>
- Imágenes. (s.f.). *lafulminante.com*. Recuperado el 17 de mayo de 2022. <https://www.lafulminante.com/imagenes/grafica/pagesgraf/sublevate.html>
- La Fulminante*. (16 de mayo de 2011). *lafulminante.com*. Recuperado el 29 de mayo de 2022 usando la herramienta online *WayBackMachine*. <https://web.archive.org/web/20110516045253/http://lafulminante.com/>
- Los Cybrids: La Raza Techno-Crítica (s.f.). En *Praba Pilar*. Recuperado el 20 de octubre de 2021 de <https://www.prabapilar.com/los-cybrids>
- Modest Witness. A Painter's Collaboration with Donna Haraway (s.f.). En *drum*. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/11836/ModestWitness.htm?sequence=3>
- Narciso. 2003. (2022). *Nadia Granados*. *Video*. Recuperado el 4 de marzo de 2022. <http://nadiagranados.com/pages/narciso.html>
- Reversal of Future (s.f.). En *Praba Pilar*. Recuperado el 18 de octubre de 2021 de <https://www.prabapilar.com/earlier-projects>
- Sin amor 2002. (2022). *Nadia Granados*. *Video*. Recuperado el 4 de marzo de 2022. <http://nadiagranados.com/pages/sinamor.html>
- Stomach Sculpture (s.f.) *STELARC*. Recuperado el 4 de marzo de 2021. <http://stelarc.org/>

Suspensions (s.f.). En *STELARC*. Recuperado el 4 de marzo de 2021. <http://stelarc.org/>

The Church of NBIC (s.f.). En *Praba Pilar*. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de <https://www.prabapilar.com/church-of-nbic>

The Hexterminators! (s.f.). En *Praba Pilar*. Recuperado el 20 de octubre de 2021 de <https://www.prabapilar.com/hexterminators>

Videos. (s.f.). *lafulminante.com*. Recuperado el 12 de mayo de 2022. <http://lafulminante.com/index.html>

Material Audiovisual

Videografía

Granados, Nadia. [Fundación MISOL para las artes]. (5 de agosto de 2014). "Con el diablo adentro" / Nadia Granados. Vimeo. <https://vimeo.com/102641720>

Granados, Nadia. [Liberatorio Arte Contemporáneo]. (1 de agosto de 2014). NADIA GRANADOS: CON EL DIABLO ADENTRO. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8H4inLOvmNo>

Granados, Nadia. [Nadia Granados]. (12 de marzo de 2019). LAS RECETAS DEL PODER. Vimeo. https://vimeo.com/323227101?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

Granados, Nadia. [Nadia Granados]. (15 de diciembre de 2019). PERFORMANCE EN FIESTA 2011. Vimeo. https://vimeo.com/379644650?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

Granados, Nadia. [Nadia Granados]. (8 de enero de 2019). Chupada antimperialista. [2010]. [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/310263256?embedded=true&source=video_title&owner=93687738

Granados, Nadia. [ortiganaconda]. (16 de septiembre de 2017). Video performance. (Antifálica). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MLU1L8OXOdI>

Granados, Nadia. [ortiganaconda]. (s.f.). Narciso. [2003]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gpwfEAJDKao>

- Granados, Nadia. [ortiganaconda]. (s.f.). *por que te amo*. [2000]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Zl7tkDexQA>
- Granados, Nadia. [ortiganaconda]. (s.f.). *Sin amor*. [2002]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=e_BwBmUfCCQ
- MúsicaRadarClan[MusicRadarClan].(13demayode2021).TRANSHUMANISMOY MÚSICA:Arteenunfuturodistópico.[Video].YouTube.<https://www.youtube.com/watch?v=b8XXKYa19ws&lc=UgztYBHLCfYJ4mfWCax4AaABAg>
- Pilar, P. [Multispecies Salon]. (1 de marzo de 2014). *The Reverend of Nano Info Bio Cogno by Praba Pilar*. [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/87934075?embedded=true&source=video_title&owner=5243090
- Pilar, P. [Praba Pilar]. (12 de marzo de 2021). *The Church of Nano Bio Info Cogno, 2013*. [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/523047664?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=134652250
- Pilar, P. [Praba Pilar]. (7 julio de 2007). *The Church of Nano Bio Info Cogno*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rgxwv3JIGts>
- Pilar, P. [Yerba Buena Center for the Arts]. (11 de septiembre de 2008). *Praba Pilar*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZofDoxOBfzU&t=2s>

Películas

- Anno, H; Tsurumaki, K y Masayuki. (Directores). (2009). *Evangelion: 2.0 You Can (Not) Advance*. [Film]. Studio Khara.
- Cameron, J. (Director). (1984-2019). *The Terminator* [Film series]. Orion Pictures; Hemdale Film Corporation; Pacific Western Productions; Cinema 84; Euro Film Funding.
- Friedkin, W. (Director). (1973). *The exorcist*. [Film]. Warner Bros. Pictures; Hoya Productions.
- Fukuda, J. (Director). (1974). *Godzilla vs. Mechagodzilla* [Film]. Tōhō.
- Hardwicke, C. (Directora). (2005-2020). *The Twilight saga*. [Film]. Temple Hill Entertainment.
- Hoblit, G. (Director). (1998). *Fallen*. [Film]. Turner Pictures; Atlas Entertainment.
- Honda, I. (Director). (1954). *Godzilla*. [Film]. Tōhō.

Jordan, N. (Director). (1976). *Interview with the vampire: The Vampire Chronicles*. [Film]. The Geffen Film Company

Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Otomo, K. (Director). (1988). *Akira*. [Film]. Tokyo Movie Shinsha.

Wachowski, hermanas. (Directoras). (1999-2022). *Matrix* [Series de Films]. Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; Silver Pictures.

Seriados televisivos

Groening, M. y Cohen, D. (Productores Ejecutivos). (1999-2003). *Futurama*. [Serie televisiva animada]. 20th Century Fox Television.

King, R. & King, M. (Creadores). (2019-actualidad). *Evil*. [Serie televisiva]. King Size Productions; CBS Television Studios

Slater, Jeremy. (Creador). (2016-2017). *The exorcist*. [Serie televisiva]. Morgan Creek Productions; 20th Century Fox Television.

Programas de televisión colombiana

Bautista, D. (Director). (2007). *El ventilador*. [Serie televisiva]. Caracol Televisión.

Bolívar, G. (Guionista). (1999-2005). *Pandillas, guerra y paz*. [Serie televisiva]. Producciones Bernardo.

Osorio, S. (Director). (2004-2005). *La viuda de la mafia*. [Serie televisiva]. RCN televisión.

Restrepo, L. & Casilimas, G. (2008-2010). *El cartel de los sapos*. [Serie televisiva]. Caracol televisión; BE-TV.

Restrepo, L. (Director). (2006). *Sin tetas no hay paraíso*. [Serie televisiva]. Caracol Televisión.

Cómics

Ellis, W. (Guión). Robertson, D. (Ilustración). (1997-2002). *Transmetropolitan*. [Serie de cómics]. DC Comics.

Material sonoro

Fonografía

Conspiración autista. (2017). He visto a Dios, es una cámara de vigilancia [Canción]. En *Conspiración autista*. Grabadora. <https://open.spotify.com/track/079vYAiRwExBWrWj3Qnpg3?si=22324d8925924d22>

Daft Punk. (2001). Harder, Better, Faster, Stronger [Canción]. En *Discovery*. Grabadora. <https://open.spotify.com/track/5W3cjX2J3tjhG8zb6uoqHn?si=ffdf030c597c4601>

Edwin Birdsong. (1979). Cola Bottle Baby [Canción]. En *Edwin Birdsong (Expanded edition)*. Grabadora. <https://open.spotify.com/track/7EVDIXEOFAAvzwu6xk0nUz?si=1ad3ce5b309f4d5a>

Lhasha de Sela. (1997). El desierto. [Canción]. En *La Llorona*. <https://open.spotify.com/track/4aTaow76b7IgtlkhpVhCra?si=c9ac67eb5eff401d>

